EWERT WRANGEL

RAFAEL

HANS LEVNAD OCH VERK

STOCKHOLM :: WAHLSTRÖM & WIDSTRAND

VÄSTERVIKS
STADSBIBLIOTEK

EWERT WRANGEL

RAFAEL

HANS LEVNAD OCH VERK

VÄSTERVIKS STADSBIBLIOTEK

RAFAEL

HANS LEVNAD OCH VERK

AV

EWERT WRANGEL

STOCKHOLM
WAHLSTRÖM & WIDSTRAND

PAPPERSLEVERANTÖR: LESSEBO BOLAG
TRYCKT HOS ISAAC MARCUS' BOKTR.-A.-B.
STOCKHOLM
1920

VÄSTERVIKS
STADSBIBLIOTEK

5371

INNEHÅLL

Sid.

ITALIENS MÅLERI VID UTGÅNGEN AV QUATTROCENTO 1

UPPVÄXTÅREN I URBINO 4

I PERUGIA 11

ÖVERGÅNGSÅREN 1505—1508 21

DE FÖRSTA ÅREN I ROM. STAFFLIBILDERNA 42

RAFAELS MONUMENTALARBETEN UNDER JULIUS II: DE TVÅ FÖRSTA STANSERNA 56

RAFAEL OCH LEO X. STANZA DELL' INCENDIO. STAFFLIBILDERNA UNDER DE SISTA ÅREN 78

TAPETKARTONGERNA. ARBETEN ÅT AGOSTINO CHIGI. — LOGGIORNA 95

RAFAEL SOM ARKITEKT, HANS ARKEOLOGISKA INTRESSE. — RAFAELS PERSONLIGHET 113

EFTERSKRIFT 129

ILLUSTRATIONSFÖRTECKNING

Fig.		Sid.
1.	Vy av Urbino	5
2.	Rafaels födelsehus	7
3.	Riddarens dröm	8
4.	Svartkritteckning, självporträtt	9
5.	Änglagestalt ur S. Agostino, Città di Castello	13
6.	Marias kröning	15
7.	Konungarnas tillbedjan, teckning	17
8.	Madonna Solly	18
9.	Marias förmälning	20
10.	S. Georg (Petrograd)	23
11.	Treenigheten i S. Severo	25
12.	Madonna del Granduca	28
13.	Madonna Tempi	29
14.	Madonna i det gröna	31
15.	Tre självporträtt	33
16.	"Donna ignota"	35
17.	Maddalena Doni	36
18.	Angelo Doni	37
19.	Kristi lik bäres in i graven	39
20.	Betlehemitiska barnamordet	41
21.	Julius II	46
22.	Tommaso Inghirami	47
23.	Porträtt av en kardinal	48
24.	Madonna della Sedia	49
25.	Madonna di Foligno	51
26.	Sixtinska madonnan	53
27.	Camera della Segnatura	57
28.	Disputa del Sacramento	58
29.	Skolan i Athen	61
30.	Plato o. Aristoteles ur Skolan i Athen	64
31.	Parnassen	67
32.	Robur, Veritas, Temperantia	69
33.	Heliodors utdrivande ur templet	71
34.	Mässan i Bolsena	73
35.	Petri befrielse ur fängelset	75
36.	Branden i Borgo	79
37.	Leo X och två nepoter	81
38.	"Rafael och hans fäktmästare"	83
39.	"Donna velata"	85
40.	Heliga Cecilia (efter kopparsticket)	87
41.	Madonna del pesce	89
42.	Transfigurationen	91
43.	Kristus ur föreg. bild	93
44.	Det stora fiskafänget, kartong	97
45.	"Föd mina får!" kartong	99
46.	"Föd mina får!" tapetvävnad	101
47.	Paulus predikar i Athen, kartong	102
48.	Ananias' död, kartong	103
49.	Villa Farnesina	105
50.	Galateas triumf	107
51.	Psychehallen, Villa Farnesina	108
52.	Rafaels loggior, interiör	109
53	Från Rafaels loggior	110
54.	Från Rafaels loggior	110
55.	Från första travén i Rafaels loggior	111
56.	Gammal vy av Petersplatsen	115
57.	Rafaels loggior, exteriör	117
58.	Palazzo Pandolfini	118
59.	Villa Madama	119
60.	Teckning till Disputabilden med sonettutkast av Rafael	125

ITALIENS MÅLERI VID UTGÅNGEN AV QUATTROCENTO

I FOLKENS LIKASÅVÄL SOM I SLÄKTERNAS HISTORIA inträffar det stundom, att efter en period av mera obemärkt tillvaro en mycket kraftig utveckling vidtager, märkbar på flera olika kulturområden, en utveckling av världshistorisk betydelse. Ett exempel ger Sverige under 1600-talet. Ett annat Holland under ungefär samma tid. Det mest lysande exemplet gav forntidens Grekland. Renässansens Italien kommer dock Grekland icke mycket efter.

Förhållandet med Italien och med de andra nämnda länderna är dock icke analogt. Först och främst är det en stor skillnad i politiskt avseende: å ena sidan en kraftig enhetsutveckling och stigande politisk makt, å den andra fortsatt splittring och till stor del beroende av utlandet. Italien var vidare icke som Grekland, Holland eller Sverige före den stora kulturella blomstringen relativt obemärkt eller utan större betydelse i världsutvecklingen. Italiens härskande folk, romarne, hade en gång i forntiden ägt politiskt världsherravälde. Och alltjämt, även sedan detta störtats och nya folk trängt ned på den stora halvön samt bildat mer eller mindre självständiga riken, hade världskulturen med kristendomen, som för västerlandet fått sin förnämsta borg i Rom, haft Italien till en av sina huvudhärdar.

En nedgång i kulturen gjorde sig märkbar till en början, jag tänker nu på medeltidens första århundraden. Inom särskilda stater, som av kraftfulla, nyinflyttade folk upprättats, sökte man dock upptaga och fortsätta den gamla odlingen, försatt med nya element. En sammansmältningsprocess ägde återigen rum av de olikartade folkelementen på den italienska halvön. Inom flera klosterstiftelser av internationell karaktär uppmuntrades vetande och konst. Inom arkitekturen ser man ett nytt uppsving från 900-talets slut eller 1000-talets början, med Lombardiet till utgångsort. Inom skulpturen inträffade

det ett par århundraden senare (med Niccolo Pisano); och måleriet följer strax efter. Här blir, under 1300-talets förra del, Giotto den store förelöparen.

Utanför Rom — som länge befann sig i stagnationens tecken — hade den antika kulturen bäst bevarats i Toskana. Där synes också sammansmältningen av nya och gamla folkelement ha försiggått lugnast och med lyckligaste resultat. Där bibehöll folket också bättre sitt oberoende i de fristater, som de snart allt mäktigare handelsrepublikerna upprättade. Efter tävlan med Pisa blev Florens slutligen ledande, trots inbördes strider och omvälvningar. Här blev det nya folkspråket ett litterärt språk framför allt genom Dante, snart följd av Boccaccio och av Petrarca. Här återupptogs det klassiska — också det grekiska — studiet. Här levde Giottos tradition inom konsten kraftigast kvar. Och här skedde vid 1400-talets början på konstens alla områden det storartade uppsving, med "pånyttfödelsen" — av antiken ej blott utan en pånyttfödelse av människoandens alla krafter, — som fått den särskilda beteckningen *renässans.*

Alltjämt under hela 1400-talet blev Florens ledande för den högre kulturen. Detta gäller icke minst konsten, som uppmuntrades av handelsstadens rika institutioner och familjer, främst den Mediceiska. På målarkonstens område tar uppsvinget sin början med Masaccio, vars fresker i Capella Brancacci vid S. Maria del Carmine i långa tider blev målarnes förnämsta studiefält. Bland de många verk som följde märka vi Andea del Castagnos kraftfulla mänskoskildringar, den fromme Fiesolemunken Fra Giovanni Angelicos serafiska gestalter, den mera världslige klosterbrodern Filippo Lippis tjusande madonnor, Benozzo Gozzolis levnadsfriskt framställda verklighetsscener, följda och överträffade av Domenico Ghirlandajos realistiska berättelser ur det florentinska livet med bibliska eller legendariska etiketter. Vi se i målaren-skulptören Verocchios verkstad Leonardo da Vinci uppväxa och här framträda med sina första stafflibilder; vi se honom efter ett årtiondes vistelse hos hertig Lodovico Sforza i Milano, där den stora nattvardsbilden tillkom, återvända till Florens ett par år in på 1500-talet och där väcka det största uppseende dels med porträtt som la Gioconda, vanligen kallad Mona Lisa, dels med kartonger till storslagna scener (Ryttardrabbningen för Palazzo Vecchio). Kvar lever vid 1500-talets början av quattrocentos stora generation Filippino

Lippi med sina kraftiga färgtoner och sin livliga händelseframställning; så ock Sandro Botticelli, linjerytmens store mästare, nu ej mer Venuskultens halvhedniske målare utan — väckt av Savonarolas predikan — den innerliga religiositetens. På denna väg vandrade nu, med ännu större djup och allvar munken från S. Marco Fra Bartolommeo. Men det stora nya kom med en av Ghirlandajos elever, Michelangelo, som nu började ge en ny riktning både åt figurbildning och åt rörelseframställning.

Men Florens stod numera icke ensamt som ledande konstcentrum. I alla Italiens många stater tävlade furstar och republikers styresmän med de andliga myndigheterna i uppmuntran av konsten. Påvarna själva kunde icke längre stå utanför, såsom vi skola se. I Mantua verkade länge Andrea Mantegna, den store banbrytaren på den anatomiska formbildningens och den perspektiviska förkortningens område. I Venedig likaså hans svåger Giovanni Bellini, kolorismens och den atmosfäriska tonalitetens banérförare, som vid sin sida nu såg uppväxa färgens och ljusets store mästare Giorgione och Tizian.

I Orvieto uppstår vid 1500-talets början i dômens nya kapell en underbar serie världsbilder, väldiga visioner av de yttersta tingen, skapade av mästaren från Cortona, Luca Signorelli, i mänskogestaltens uttrycksfulla ställningar Michelangelos förnämste föregångare. Men längre ned i Umbrien, i och omkring Perugia, där arvet efter Piero della Francesca, en av quattrocentos inflytelserikaste mästare av linjeskönhet och lugn komposition samt färgmättnad i dräkter och landskap, alltjämt bars uppe, där verka nu Benedetto Pinturicchio, freskomålaren, samt Pietro Vannucci, kallad Perugino, som både tavel- och monumentalmålare berömd och eftersökt också i Florens och Rom, Rafaels blivande lärare.

UPPVÄXTÅREN I URBINO

EN MÄRKLIG TID I MÅNGA AVSEENDEN VAR DENNA början av 1500-talet. Över allt liv och rörelse. "Andarna vakna" kunde man säga nu mer än någonsin. Reformation i norr, renässans i söder. Den förra rörelsen trängde ned till den senares område, och den senare *till* den förras. Över *allt kraftiga personligheter*, orädda banbrytare. Ej minst det ekonomiska uppsvinget, genom de italienska handelsrepublikerna, öppnade nya vägar.

Nyvaknat intresse förspordes överallt. Så på religionens och sedlighetens områden. Munkmoralen, vilken som universell lära gjort bankrutt, ersattes i vida kretsar av en frigjord individualistisk etik, som stundom kastade alla skrankor över bord. Kyrkan förlorade sitt absoluta övervälde. Vetenskap och konst gingo sina egna vägar. Kyrkans inflytande levde stundom blott kvar i det ceremoniösa. Och under dess yttre former trivdes den mest hänsynslösa egoism, som icke ens skydde brottet. Så kan man förklara en sådan vidrig företeelse som den, att "Kristi ståthållare på jorden" blev en man som Alexander VI, renässansfursten utan hänsyn, vilken utnyttjade sin ställning särskilt för att skaffa sin familj fördelar — de mest beryktade voro hans barn Cæsar och Lucretia Borgia.

Det politiska intresset uppslukade ofta det kyrkliga. Men å andra sidan blevo statsmännen kulturbefordrare. Härskaresläkter som Gonzaga i Mantua och Este i Ferrara tävlade med Mediceerna i Florens. Också krigshövdingar, condottieri, uppmuntrade vetenskaper och konster inom de områden där de kommo att härska. En sådan condottiere hade upprättat ett litet furstendöme i Urbino, bergsstaden i Markerna å Appeninernas östra sluttning vid Umbriens gräns. Den förnämste av denna familj, Montefeltro, var hertig Federigo II († 1482).

Under denne Federigo hade Urbino blivit ett litet konstcentrum. En storartad slottsbyggnad anlades och pryddes, kyrkorna fingo konst-

verk, likaså flere privathus utanför hovets krets. Hos hertigen vistades tidvis den store Piero della Francesca, vidare dennes efterföljare Fra Carnevale samt Melozzo da Forli, annars verksam i Rom och nu mest känd för sina "musicerande änglar" (från SS. Apostoli, nu i Peterskyrkans sakristia). För det i Nederlanden tidigt utbildade oljemåleriet hade hertigen en särskild förkärlek, och han inkallade därifrån en mästare, som i Italien benämndes Guisto di Gaud (Justus

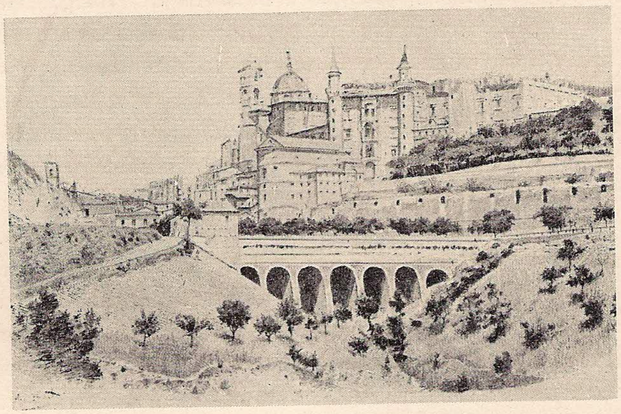

Fig. 1. Vy av Urbino.

van Gent). Denne undervisade i oljefärgstekniken och utförde flera verk av en egendomlig, flamländsk-italiensk karaktär.

Under inflytande av denna konstblomstring kom en handlande och guldsmed i Urbino vid namn Giovanni di Sante (eller Santi) också att ägna sig åt måleriet.

Denne Giovannis far, av bondsläkt från det närbelägna Cordorbolo, hade flyttat in till den lilla residensstaden och köpt ett hus vid Contrada di Monte, ett hus som länge bibehöll sig i familjen. Giovanni gifte sig med en borgardotter Magia Ciarla, och både i detta äktenskap och i ett senare föddes flera barn. Såsom den yngste i det förra giftet blev en son kallad *Raffaello*, född den 6 april 1483.

Som målare upptog Giovanni Santi den umbriska riktningen, som fått sin prägel av Piero della Francesca, och som nu främst repre-

senterades av Pietro Perugino; men han satte, liksom sin vän Melozzo da Forli också Mantegna mycket högt, ja i en ännu bevarad dikt, som han skrev (på terziner), en krönika över Federigo da Montefeltro och hans resor till Mantua och Milano, förklarar han Mantegna vara tidens förnämste mästare. Konstens fulländning, menar han här, betecknas av perspektivet, och däri var ju Mantegna den främste. Bildning och vetenskapliga studier vore för målaren nödvändiga, menar han. Giovannis eget måleri präglas också av den torrt vetenskapliga läggningen, som ger en viss hårdhet åt form och färg. Men därbredvid måste man erkänna hans ärliga konstnärssträvan. Han är allvarligt högtidlig som umbrerna, vilkas inflytande man ser både i komposition och typer; men han har också den umbriska innerligheten, vilken här på ett välgörande sätt är fri från sentimentaliteten. — Några av dessa drag, nämligen såväl innerligheten i uttrycket som det vetenskapliga intresset, ärvas också av hans son.

Giovanni Santi åtnjöt anseende också utanför Urbino, och man beställde altarverk av honom även till andra orter. En eller annan gång har han till och med utfört väggmålningar al fresco, så i Cagli på 1480-talet. I sin verkstad hade han flera medarbetare, en sådan var Evangelista di Pian di Meleto. Även synes han ha samarbetat med den från Bologna till Urbino komne mästaren Timoteo Viti.

I denna omgivning växte den unge Rafael upp. Modern dog snart (1491). Fadern levde några år längre († 1494). Med sina släktingar både på fädernet och mödernet synes Rafael alltid ha stått på god fot. En farbror, Don Bartolommeo, var präst, en faster, Santa Santi, var gift med en skräddarmästare, och dessa bodde kvar i det gamla familjehuset. Närmast slöt Rafael sig till en morbror, Simone Ciarla, en ansedd ämbetsman i staden, som också framdeles stod honom bi med råd och dåd (Rafaels två enda bevarade brev, av åren 1508 och 1514, äro ställda till honom). — Redan Giovanni Santi ägde tillträde till hovet och stod väl hos fursteparet; och hans son Rafael blev tidigt "familiaris" hos Federigos son och efterföljare Guidobaldo I, gift med den konstälskande och vittra Elisabetha Gonzaga. Vid detta hov, som han också framdeles besökte, sedan han kommit ut i världen, såg Rafael några av sin tids förnämsta kulturpersonligheter, såsom Bibbiena och Bembo, båda sedan kardinaler, samt greve Castiglione; alla tre, litterärt framstående och även konstintresserade, blevo

under Romatiden Rafaels beskyddare och vänner. Guidobaldos syster Giovanna uppmuntrade också Rafael, och hon skall en gång (1504) ha skrivit ett vackert rekommendationsbrev för honom till Pietro Soderini, som var Florens' gonfaloniere eller styresman under några år, då mediceerna — efter den präktige, men slösaktige Lorenzos död — voro avlägsnade från makten (brevets äkthet dock betvivlat). Giovannas make delle Rovere var en broder till Julius II, som blev Rafaels förste store mecenat på påvestolen.

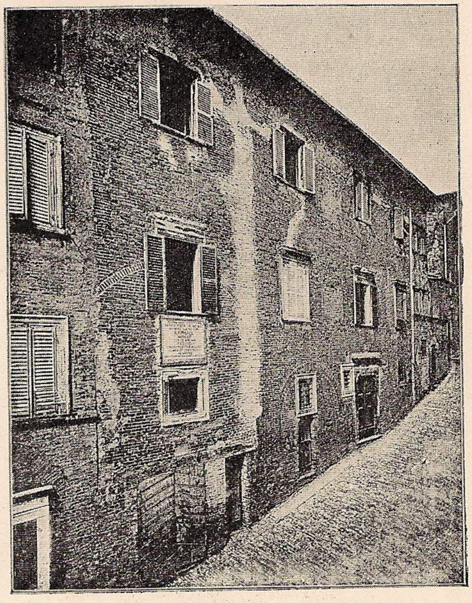

Fig. 2. Rafaels födelsehus, Urbino.

I faderns målarverkstad har Rafael först, från sitt åttonde år, åtnjutit undervisning och ledning. Till en början fick han som andra lärlingar utföra små drängsysslor såsom att riva färger, torka av penslar o. d. Hans rika naturanlag, hans tidigt vakna förstånd och oerhörda läraktighet ha dock snart satt penslarna i hans egen hand. Av sin äldre medlärjunge Evangelista di Pian di Meleto har han ock kunnat få hjälp; de upprätthöllo också långt senare förbindelsen. Kanske har också, såsom Morelli velat göra gällande, Timoteo Viti under dessa år och närmast efter faderns död väglett den unge Rafael (en Magdalenabild i Cagli skulle visa ett samarbete av dem). Emot denna uppfattning har man såsom mera sannolikt sökt hävda, att den unge Rafael kom att utöva inflytande på Timoteo.

Annars är ju intet av Rafael före år 1500 utfört verk med säkerhet bevarat — det skulle då vara resterna av processionsfanan i Città di Castello av 1499 (med en bild av treenigheten), vars äkthet dock är betvivlad. Ännu under de sista åren av 1400-talet har Rafael måhända bibehållit den från uppväxtåren inlärda stilen. Åtskilliga tavlor

i litet format, spridda i Europas gallerier, brukar man anföra som hans ungdomsverk. Den mest säkra av dessa är en helt liten bild i National Gallery, London, föreställande en riddare liggande i sömn på marken omgiven av två stående kvinnor av olika hållning och utseende, den ena, mera tjusande, bjuder livets behag, den andra, mera sträng, bjuder

Fig. 3. Riddarens dröm (London).

möda och kamp. Tavlan, som tydligen har en allegorisk innebörd, kallas vanligen Riddarens dröm. Såsom så ofta under renässansen har konstnären haft ett litterärt motiv, en mer eller mindre världslig parabel. Det ifrågavarande motivet upptogs från den senantika litteraturen i humanismens, och är vanligen känt under namnet "Herkules på skiljovägen". Hos oss bearbetades det på knittelvers av lektor Petrus Rudbeckius i Västerås, men mest bekant blev hexameterkvädet av hans lärjunge Georg Stiernhielm: den stora lärodikten om ynglingen

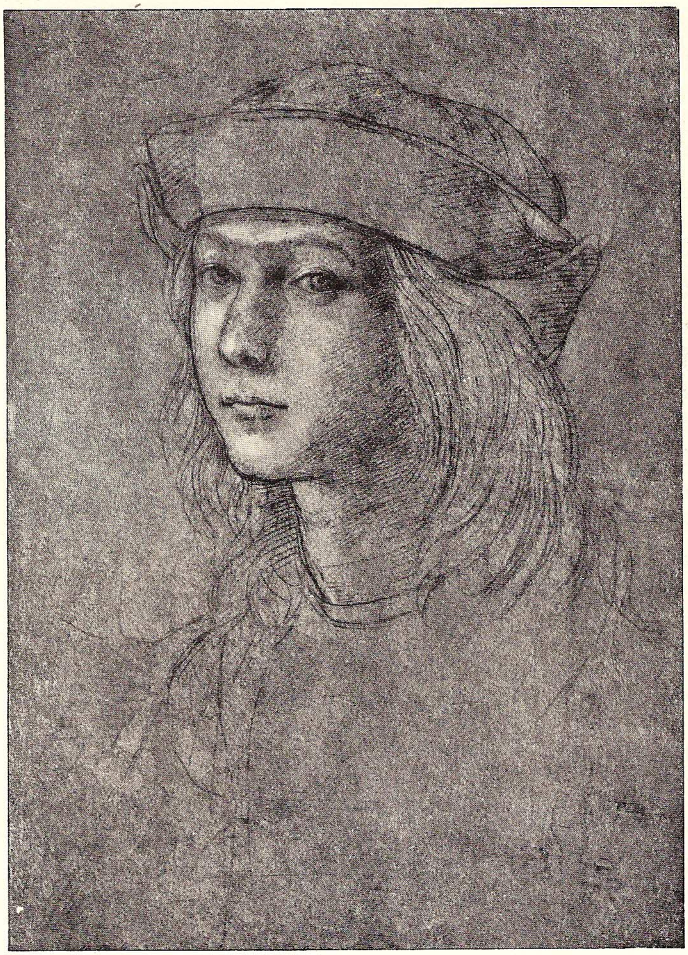

Fig. 4. Svartkritteckning, självporträtt (Oxford).

som "arla en morgon" stod upp och mötte fru Lusta och fru Dygd, vilka utmålade en var sin väg för honom. — Man observere i den unge Rafaels bild den väl stämda jämvikten med mittaxeln markerad av trädet, under vilket riddaren slagit sig ned, den goda figurbehandlingen (trots det konstlade i uppställningen), det utmärkta perspektivet med förkortningarna samt det poetiska landskapet.

När Rafael lämnade Urbino, vet man icke bestämt. Sannolikt var det efter fyllda femton år. Det är ifrån denna tid man har en svartkritteckning (fig. 4), nu i universitetsgalleriet i Oxford, som sannolikt föreställer honom själv, ett sympatiskt och själfullt ynglingahuvud. Självporträttet i Uffizigalleriet, Florens, som är flera år senare (omkring 1506), det mest kända av Rafaels ungdomsporträtt, ger — även om det ursprungligen varit autentiskt — numera, efter flera övermålningar, icke hans drag på ett fullt trovärdigt sätt (för mycket sentimentalt och "glatt"); dock har det den lugna harmoni i uttrycket, som har varit Rafael egendomlig, trots vissa icke fullt sköna drag, den breda näsroten, de något snett ställda ögonen och den något utstående munnen, bakom vilken en präktig tandrad dolde sig (jfr sammanställningen fig. 15 nedan). Den breda näsan kan för övrigt observeras redan å bambinofigurer i Giovanni Santis bilder – han har väl stundom tagit modeller från den närmaste omgivningen; men det är endast en svag gissning, då man i vissa "putti" eller Jesusbarn velat finna sonen Rafaels drag.

I PERUGIA

FÖR DEN UNGE RAFAEL SJÄLV FÖRELÅG NOG ICKE, DÅ han gav sig ut i livet, samma situation som för "Hercules på skiljovägen". Allt: närbelägenhet, tradition, egen läggning, visade honom till Umbrien, till dess förnämsta mästare Pietro Vanucci i Perugia.

Denne Perugino hade fört quattrocentos umbriska skola till dess höjdpunkt. De utmärkande dragen i denna konst voro den religiösa innerligheten och den stilla andakten och vidare figurernas klara och säkra gruppering samt milda, serafiska men blomstrande utseende. Grupperingen är ofta strängt symmetrisk, men gestalterna äro icke alltid sammanslutna i ett enhetligt moment. Vanligen äro de placerade i ett stiliserat landskap, med långa utblickar över ängar, vatten och höjder, med mjukt rundade konturer, ej sällan i en aftonstämning av milt vemod; i mellanplan och bakgrund stå enstaka träd av spenslig resning. Typiska äro de rundat ovala ansiktena, särskilt hos kvinnorna. De adorerande änglarna i molnen framställas stående eller springande i stereotyp, tämligen tung hållning.

Hos Perugino kom Rafael fullständigt in i den umbriska riktningen, som han med sin stora receptivitet och smidiga konstnärsbegåvning tillägnade sig på ett så fulländat sätt att han under några år (i början av det nya århundradet) kunde anses för en av denna skolas mest typiska, på samma gång som mest förhoppningsfulla medlemmar.

Perugino var säkerligen en utmärkt lärare och ledare; men han lät sina medhjälpare snart arbeta på egen hand. Långa tider vistades han också borta från Perugia, just under dessa år, särdeles i Florens; i Urbino var han mera konstant åren 1499—1502. För verkstadsmedhjälparna, här som annorstädes, gjorde mästaren utkast, som de fingo utföra till hos denne beställda bilder eller som de också sedermera kunde och — enligt dåtida bruk fingo — använda, mer eller

mindre omformade, till egna konstverk. Stundom kunde mästaren utarbeta verken tillsammans med verkstadsmedhjälparna. Bland Peruginos arbeten, i vilka man förmodat att Rafael varit med om utförandet, bruka hos många forskare (senast Venturi) anföras väggmålningarna i den berömda Cambiosalen, växlarnas rättshall, i Perugia med historiska och allegoriska figurer och groteskdekorationer i de omgivande fälten; särskilt pekar man på Styrkan (la Fortezza) samt gruppen av profeter och sibyllor. Andra forskare ha fäst sig vid Jesu födelse- och dopscener å Peruginos altarverk i S. Agostino från 1502 (nu i Pinakoteket, Perugia), vidare ett krusifixaltare, nu i Eremitaget, Petrograd, som Rafael skulle ha utfört efter Peruginos teckning, samt Den uppståndne i Vatikanens Pinakotek. Som "mycket rafaelisk" anses också (av V. Wanscher) en Mariebebådelsescen i Fano. Till ännu ett medarbetarskap — som dock klart kan avgränsas — återkomma vi nedan.

Också med en annan umbrisk mästare, den förnämsta bredvid Perugino — i fantasirik komposition och berättarförmåga överträffande denne — den store dekoratören och färgteknikern Bernardino Pinturicchio skall Rafael ha samarbetat. Pinturicchios namn sättes också i förbindelse med Cambiomålningarna, men ett stort självständigt arbete fick han — liksom förut flera gånger i Rom — vid 1500-talets början utföra i Siena, där han i dômbiblioteket målade de intressanta scenerna ur Æneas Sylvius' (påven Pius II:s) levnad. Att Rafael här skulle ha medverkat är mycket tvivelaktigt; men säkerligen har han ändock av Pinturicchios dekorativa kompositionstalang och färgsinne haft nytta för sin senare utveckling.

Emellertid hade Rafael redan vid 17 års ålder hunnit förvärva sig så stort anseende för självständig begåvning att han, på hösten år 1500, fick beställning att utföra ett altarverk tillsammans med faderns forne elev Evangelista di Pian di Meleto. Altarverket uppsattes i S. Agostino i Città di Castello; det finnes nu blott kvar i en kopia samt i ett par nyligen (av O. Fischel) identifierade fragment i Neapels och Brescias museer. Framställningen var den helige Nicolaus' av Tolentino apoteos med en himmelsk scen (Gud fader och andra gestalter belönande och välsignande) samt en jordisk (helgonet trampande på djävulen och omgiven av änglar). Denna anordning var vanlig i den umbriska skolan och blev av betydelse för Rafael

under hela hans produktion. Också typerna äro redan här helt peruginska (fig. 5).

Detta gäller också den nu försvunna dubbelbild av SS. Magdalena och Katarina, vartill O. Fischel funnit och sammanställt förarbetena, en lavering (nu i K. Friedr. Mus., Berlin) och en pennteckning (E. Rothschild, Paris), två ypperliga draperifigurer.

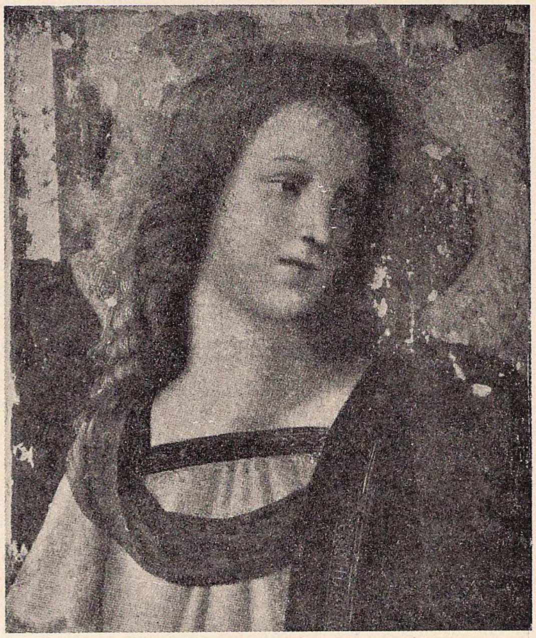

Fig. 5. Änglagestalt (Brescia).

Ett bevarat verk av utpräglat umbrisk hållning är vidare den bekanta Marias kröning, ett altarverk utfört för S. Francesco i Perugia, nu i Vatikanens pinakotek, en väldig bild, nära tre m. hög, målad, såsom Rafaels flesta stafflibilder, ursprungligen på trä (numera överdragen på duk). Ämnet, den hel. Jungfruns kröning, är uppfattat enligt den gamla traditionen som berättas i “Legenda aurea“ (från 1200-talet): kröningen utföres av hennes Son inför de himmelska skarorna, sedan Maria i lärjungarnas krets slutat sitt jordeliv och upptagits till himlen. I den tomma sarkofagen nere på jorden spira nu liljor och rosor upp. Schemat för kompositionen med den himmelska och den jordiska scenen är ju från Peruginos verkstad välbekant; gestalternas hållning ävenledes fullt peruginsk. Ännu råder mycken stelhet, t. ex. hos änglagestalterna. Det enhetliga handlings- eller stämningsmomentet, som genomgår apostlarnas grupp kring sarkofagen, är dock något nytt, och likaså förbindelsen, i linjer och färger, mellan den himmelska och den jordiska scenen, eller i varje fall vida bättre genomfört än vanligen hos umbrerna. Sarkofagens snedställning är ett förträffligt drag, som underlättar rörelseframställningen hos de omgivande och

minskar stelheten. På samma gång är en både sträng och fri symmetri iakttagen i grupperingen kring de tre markerade, ungdomliga gestalterna vid sidorna och i mitten bakom sarkofagen. I den himmelska scenen, där bågavslutningen förträffligt harmonierar med de mjuka linjerna i mittgruppen, är frälsaregestalten imponerande i sin värdighet på samma gång som ett ljuft behag vilar över honom och den ungdomliga modern.

I färggivningen är Rafael redan nu klarare och även varmare än umbrerna för övrigt. Blått och rött av två slag dominera och jämte dem klargult. Däremellan värmer det gröna och gråa i olika nyanser samt lyser det vita. Kristus har som vanligt högröd mantel, Maria blå; hennes klädningsärmar äro karmosinröda. Man har gjort uppmärksam på en viss motsvarighet på diagonalen mellan Marias dräktfärger och den längst framme till höger stående apostelns, samt mellan Kristi dräktfärger och den till vänster stående apostelns (Wanscher).

Predellan till denna altartavla, som också förvaras i Vatikanens galleri, upptar tre små scener: Bebådelsen, Konungarnas tillbedjan och Framställningen i templet med omskärelsen, alla tre av fullt umbrisk hållning. Till dessa, liksom till flera andra av Rafaels kompositioner, hava teckningarna bevarats (i Paris, Stockholm, Oxford; här avbildas den i Stockholms Nationalmuseum befintliga, fig. 7).

Marias drag — i den stora kröningsbilden — och hennes stilla, behärskade hållning återfinner man i några enstaka Madonnaframställningar från dessa det nya seklets första år. De förnämsta av dem äro Madonna Conestabile, nu i Petrograd, Madonnan med Hieronymus och Franciscus ("Trehelgonbilden") samt Madonna Solly, båda dessa i Berlin (Kaiser Friedrich-Museum).

De båda förstnämnda (av mycket små format, i synnerhet M. Conestabile, blott 18 cm. i diameter) överensstämma, vad Mariatypen beträffar, närmast. Denna typ står Pinturicchio nära; man har också som upphovsman till dem gissat på en tredje umbrisk målare, som redan nu skulle slutit sig till Rafael, Gianfrancesco Penni. Emellertid synes mig överensstämmelsen med den hel. Jungfrun å Kröningsbilden vara mycket stor och äga avgörande betydelse. Madonna Solly (fig. 8) håller, liksom Madonna Conestabile, boken i högra handen; men typen är en annan. Också barnets utseende och hållning avviker från de föregående båda framställningarna. Denna

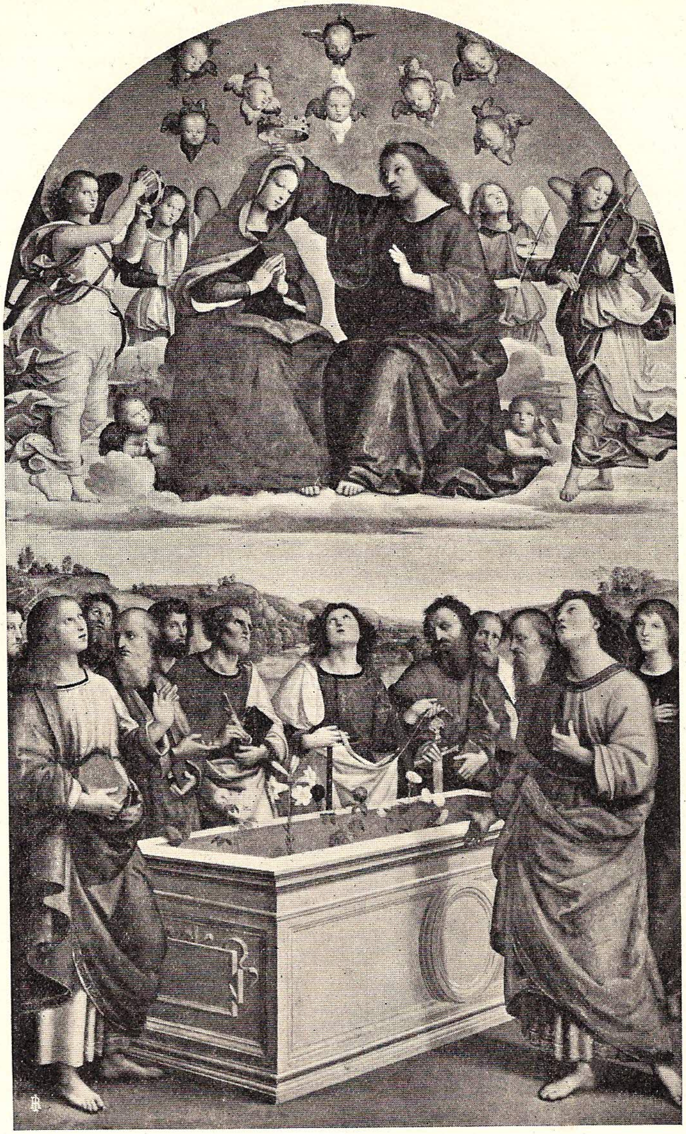

Fig. 6. Marias kröning (Rom).

knubbiga lilla gosse, som skulle leka med fågeln på knäet, har i blick och uttryck något över-barnsligt, liksom sedan i ännu högre grad Jesusbarnet i den Sixtinska madonnan. Kompositionen samt Mariafiguren äro, såsom man påpekat, fullt peruginska. Den unge mästaren röjes dock på den synnerligen väl beräknade insättningen i bildytan samt på fördjupningen och intrycket av kroppslighet, åstadkommet bl. a. genom de ypperliga förkortningarna. Marias högra hand (med boken) röjer ävenledes Rafaels mästerskap.

Storverket från slutet av hans Peruginotid är Marias förmälning, den vanligen s. k. Sposalizio, en ganska stor tavla (nära 1 m. 70 cm. hög),en gång befintlig i kyrkan S. Francesco i Città di Castello, nu i Breragalleriet i Milano. Man har sedan gammalt jämfört denna komposition — som signerats å templets arkitrav över ingången RAPHAEL URBINAS MDIIII — med en mycket liknande som utförts för domen i Perugia, nu i galleriet i Caen, Frankrike. Denna senare går vanligen under Peruginos namn, och dokument visa att mästaren fått en sådan beställning år 1499, men följande år ännu icke utfört den, samt att den 1503 var under arbete. Det har framkastats tanken på att icke Perugino själv utan en av hans efterföljare, som utvecklade sig parallellt med Rafael, Lo Spagna, utfört den och visserligen med Rafaels Sposalizio till mönster (Berenson). Å andra sidan har en nyare forskare — på grund av tavlans bristande orginalitet och mindre höga kvalitet (långsträckta "silhuettartade" figurer som skära varandra, "intetsägande ansikten", samt kompositionens "saknad av rumlig jämvikt") — velat påstå att Rafael icke utfört Sposaliziobilden utan låtit en medhjälpare (Penni) göra det — samt signera den med hans namn.

För mig ställer sig saken på följande sätt.

Vad originaliteten beträffar, så går det allmänna kompositionsschemat i båda bilderna, med en ceremoniscen nedanför ett tempel av centraltyp, tillbaka till Peruginos fresk i Sixtinska kapellet med Lärjungarnas kallelse och Petrus' beläning. Detta schema har Perugino åter upptagit, då han nära tjugo år senare fick beställning på altarbilden för domen i Perugia, och med denna komposition har han låtit sina verkstadsmedhjälpare arbeta. Två bilder blevo så färdiga, den ena, som mera troget slöt sig till mästarens komposition, och vari

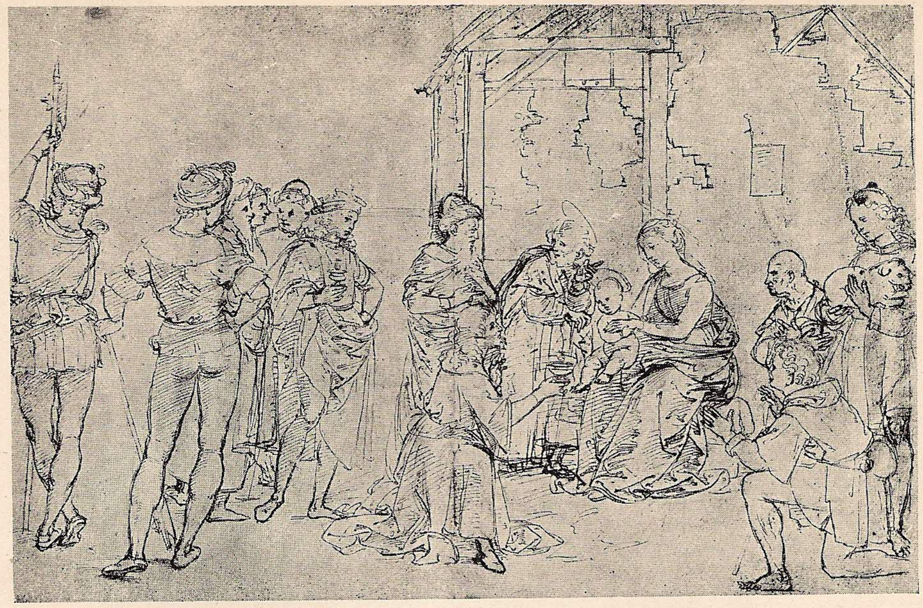

Fig. 7. Konungarnas tillbedjan, teckning (Stockholm).

han troligen själv haft del [1], kom på den avsedda platsen och är den nu i Caen befintliga; den andra, nästan samtidigt färdig, utfördes med självständiga modifikationer av Rafael, möjligen med biträde av en medhjälpare (Penni?) och kom till Città di Castello — hans egenhändiga Sposalizio. Denna bild behöver icke röja mindre originalitet än de ovan omtalade peruginska, som Rafael utfört: ett liknande förhållande var alltför vanligt, ja regel i den tidens verkstäder, såsom ovan antyddes.

Komma vi så till kvaliteten. Det har upprepade gånger genom jämförelse ådagalagts huru överlägsen Milanobilden är över Caenbilden. Också här är det enhetsmomentet som är det avgörande för denna överlägsenhet; templets härliga arkitektur röjer dessutom den blivande mästaren också inom denna konstgren. Genom de därifrån

[1] A. Venturi anser den vara utförd av Andrea d'Assisi, kallad Ingegno, en Peruginos elev, som redan skulle medverkat i Sixtinska kapellet samt sedan i Cambiomålningarna.

Fig. 8. Madonna Solly (Berlin).

utgående perspektiviska linjerna får det hela också fasthet och sammanhållning. Figurerna synas mig visserligen icke erbjuda så mycket intresse som apostlagruppen i Marias kröning; men deras drag sakna ingalunda karaktär. Den främsta av de fem kvinnorna i gruppen till vänster t. ex. är tydligen samma modell som Madonna Solly haft; denna gestalt är ju väl, som flere andra, mycket peruginsk, likaså kroppsställningen — här som i Marias kröning. Men dessa kvinnogestalter ha en mera lungt värdig hållning och äro mera strålande än Caentavlans. Den pageklädde unge mannen, vilken bryter sin stav — som icke velat grönska likt den som bäres av Josef, Marias utkorade — är en traditionell figur, här insatt i avsiktlig motsats till den lycklige friaren, ehuru visserligen något påträngande i förgrunden. De övriga försmådda friarna se ju något beklagansvärda ut; och det är icke otänkbart att hela denna högra grupp utförts av en medhjälpare. Emellertid äro dess figurer mera undanhållna än kvinnogruppens och störa icke väsentligt kompositionens jämvikt, utan bidraga snarare till balansen, i varje fall utgöra de en verksam kontrast till den mera rundat och lugnt framträdande kvinnogruppen, som intar en större plats. Till balansen bidrar också att gruppen i mellanplanet ovanför till höger återigen är större än den motsvarande till vänster. Överskärningarna verka i allmänhet — utom vad beträffar förgrundsfiguren till höger — icke stötande.

Det hela betecknar höjdpunkten av detta peruginska kompositionssätt och bildar på samma gång avslutningen av Rafaels peruginska period.

Fig. 9. Marias förmälning (Milano).

ÖVERGÅNGSÅREN 1505—1508

ÄNNU VID OMKRING 20 ÅRS ÅLDER SE VI RAFAEL arbeta jämförelsevis osjälvständigt t. ex. i avseende på gruppe-ringen, figurernas hållning och delvis deras typer; men man märker dock den blivande mästaren särskilt i strävandet efter kompositionell enhetlighet, avståndsverkan och figurernas rumsutfyllning, likaså i det formsköna behaget och i den glansfulla koloriten. Han var, såsom vi redan sett, en oerhört receptiv natur, men därjämte ägde han ett tidigt utpräglat omdöme, med en slagruta som aldrig svek, när det gällde att finna och upptaga källor, vilka just för hans egen natur voro de mest välgörande, med ett ord, en förmåga att upptaga och omsmälta det som bäst stämde med hans konstnärliga läggning. Ännu hade — helt naturligt för övrigt — denna hans egenart icke helt kunnat taga sig uttryck. Ännu övervägde receptiviteten. Mognandets år inträffa under förra hälften av tjuguårsåldern.

I Perugia och trakten däromkring var Rafael tydligen redan vid början av 1500-talet väl bekant. I Città di Castello, en stad mellan Perugia och Urbino, ha vi sett honom använd; dit kallades han också senare. Likaså till Urbino. I Ubrino hade han nog aldrig varit glömd vid hovet, och man hade säkerligen med glädje och stolthet hört omtalas hans stora framgångar i och omkring Perugia. Nu begav det sig att hertig Guidobaldo på sommaren 1508 blivit kallad till riddare av den engelska strumpebandsorden och skulle skicka ett sändebud till konung Henrik VII för att erkänna och tacka för utnämningen. Med sändebudet ville han skicka en gåva, en tavla blev det bestämt med ett lämpligt ridderligt motiv. Tavlan kunde vara liten nog i formatet, men borde ju vara målad av en första rangens konstnär. Det är då sannolikt, att Rafael blev ombedd komma till Urbino just för denna uppgift. Överbringaren av gåvan skulle bli

den fine hovmannen greve Baltasar Castiglione. Den lilla tavlan har väl gjorts färdig omedelbart — resan skulle anträdas i maj 1505. Bilden har också kommit till England, men sedan hamnat i Ryssland. Det blev en S. Georg som strumpebandsriddare, med ett band under vänstra knäet, varå läses "Honi" — första ordet i ordensdevisen (Honi soi qui mal y pense). I jämförelse med en äldre Georgsbild (nu i Louvre), som också går under Rafaels namn och visar övervägande quattrocentistiska drag, har denne riddare, som spränger bort från åskådaren (i motsats till den förra), en lugnare, enklare hållning, likaså prinsessan (i mellanplanet t. h.), som nu har ett fullt rafaeliskt kynne. I landskapet, en schablonmässigt romantisk natur, är den ene S. Georg insatt på ungefär samma sätt som den andre, den äldre visar kanske ett bättre och friare förhållande till bakgrunden. Även den senare, här (fig. 10) avbildade tavlan har en rätt ålderdomlig karaktär.

Men den fullständiga frigörelsen från quattrocento skulle snart följa. Om Rafael redan på hösten 1504 begav sig till Florens är icke dokumentariskt konstaterat. I varje fall fick han då icke någon större beställning där, som han väl åsyftat. Och ännu alltjämt mottog han uppdrag i Perugia. Så för klostret S. Severo på en större freskomålning, som började utföras 1505. Han synes emellertid då blott ha hunnit med mittfigurerna i bildens övre fält: Treenigheten med de svävande änglarna. Först ett par år senare har han sannolikt fortsatt med de omgivande sex himmelska gestalterna. Så stannade detta hans arbete av, och det kom aldrig att av honom själv fullbordas; efter hans död fick hans ännu verksamme lärare och vän Pietro Perugino i uppdrag att fullborda det hela, och så skedde också (1521) genom det nedre partiets sex helgon (kring en skulpterad madonna i väggnischen).

Detta är Rafaels första bekanta freskomålning. Säkerligen hade han långt tidigare lärt tekniken i samarbete med Perugino eller kanske med den som freskomålare så framstående Pinturicchio (jfr ovan s. 3). Måhända hade han också själv utfört fresker förut. Intressant är i varje fall denna nu tyvärr i mycket skadat och illa restaurerat skick befintliga målning i S. Severo både på grund av figurstilen och kompositionen. De centrala figurerna, av vilka Kristus och de två närmast honom stående änglarna äro bäst bibehållna, ha ännu den

peruginska hållningen; de omgivande sex sittande gestalterna (t. v. från Kristus S. Benedikt, S. Romuald och S. Laurentius, t. h. Hieronymus, Maurus och Placidus), framställda i storslagen värdighet och ädel upphöjdhet, men också av kraftfull realism och karaktärsfull växling, röja här bekantskap med den florentinska konsten — man har i detta fall pekat på Fra Bartolommeos Yttersta dom i S. Maria Nuova i Florens. Kompositionen i sin helhet visar, med sin tudelning av jordiskt och himmelskt, tillbaka på ett förut ofta använt schema, som Rafael också själv upptagit i Marias kröning, men den visar också framåt på senare verk av Rafael ända till hans sista altarverk, Transfigurationen, och anordningen av de heliga gestalterna i målningens övre del skulle Rafael upptaga och bringa till sin höjdpunkt i sin nästa stora fresko, den första bilden i Vatikanens "stanser", den s. k. Disputa (se nedan).

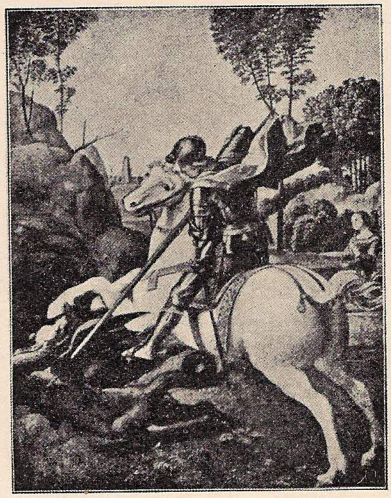

Fig. 10. S. Georg (Petrograd).

Den omständigheten, att Rafael avbröt utförandet av denna väggbild, tyder på att han vid denna tid var mycket upptagen av andra beställningar eller av resor och studier. Man har då närmast att tänka på hans uppehåll i Florens. Sannolikt kände han denna stad och dess konstverk redan förut genom något mera tillfälligt och flyktigt besök. I Florens vistades ju hans lärare Perugino flera år i slutet av 1400-talet och likaså i början av 1500-talet (efter 1502), såsom jag antytt. Det var då det naturligaste i världen att också hans bäste elev sökte sig dit. Att emellertid — såsom vanligen sker — tala om en "Rafaels florentinska period", då man med period menar oavbrutet uppehåll, därför saknas fasta anknytningspunkter och bestämda bevis (V. Wanscher). Men Rafael har, av allt att döma, under dessa år gjort flera längre besök i den stora konstmetropolen vid Arno; och i varje fall är man berättigad att tala om en florentinskt influerad period, och den inföll nu under de närmaste åren efter 1504.

Ty Rafael visar sig otvivelaktigt vid denna tid starkt påverkad av den florentinska konsten.

Vad som i denna konst verkade nytt och även tilltalande var framför allt den starkare verklighetsobservationen, realismen. Denna innebar krav på större naturlighet i avseende både på gruppering, hållning och drag. Därmed följde brytning med det abstrakt ideala i uttrycket, det schablonmässiga i anordningen och det konstlade i uppställningen.

Vidare fann Rafael i den florentinska konsten en mera sluten, organisk komposition än hos umbrerna. Så i måleriet hos Leonardo da Vinci, både i hans mindre och större kompositioner, Madonnan i grottan t. ex. och framför allt Nattvardsbilden (i Milano). Också i skulpturen, nämligen i den genom Ghiberti, della Robbia och Donatello utbildade reliefbilden med större och mindre grupper och scener, gjorde sig den organiska (måleriska) kompositionen nu gällande, och man har i detta avseende särskilt påpekat Rafaels fruktbara studier av Donatello (Schmarsow och Volkmann).

Den fördjupade, inåtvända riktning, som i den florentinska konsten kan iakttagas efter Savonarolas väckelsepredikan, och som nu representerades framför allt av Fra Bartolommeo della Porta, kunde icke heller underlåta att göra ett starkt intryck på den känslige unge urbinaten och Peruginolärjungen. Till den fromme, åtta år äldre munken i S. Marco, vars tavlor också utmärkte sig för en varm, mättad färggivning (men med mycket mörka skuggpartier), uppges Rafael också ha trätt i ett personligt vänskapsförhållande. Det stränga genomförandet av perspektivet skall Rafael ha lärt denne i gengäld för vad han fick mottaga. Vi ha redan sett inflytandet från Fra Bartolommeo på S. Severofresken. I en hel rad av andaktsbilder, som nu uppstodo i Rafaels verkstad (eller i hans närmaste krets), märker man också Fra Bartolommeos inverkan. Så framför allt i den väldiga tavlan, kallad Madonna del Baldachino, som ursprungligen skulle varit beställd av familjen Dei för S. Spirito i Florens (men snart kom till Brescia) och aldrig blev fullbordad (nu i Pittigalleriet i Florens). Hela kompositionen, den arkitektoniska uppbyggnaden, de två små änglarna nedanför madonnans tron, samt de relativt likgiltiga, i diskussion inbegripna draperifigurerna omkring tronen, är typisk för det florentinska måleriet vid 1500-talets början, sådant det repre-

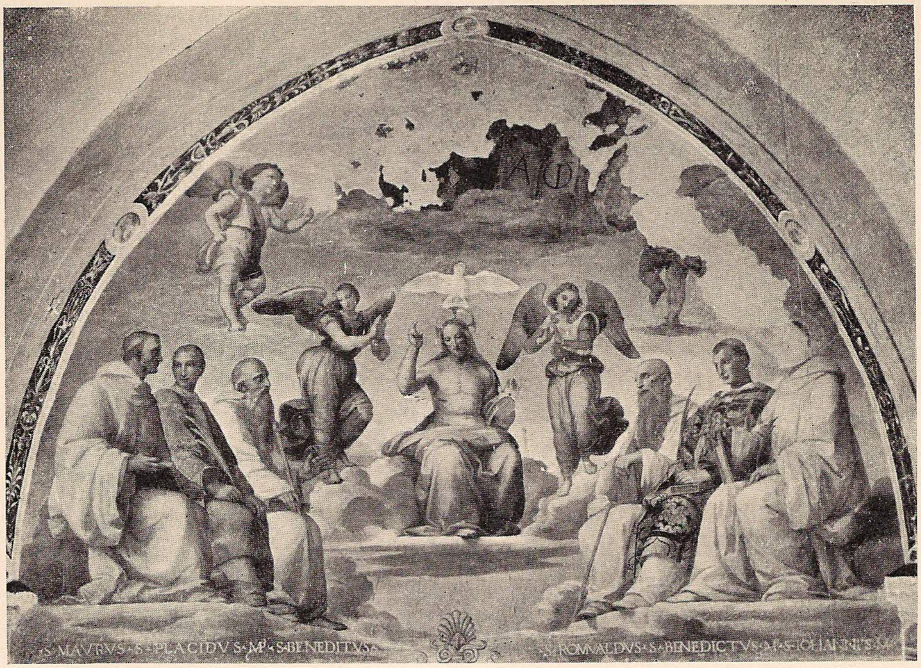

Fig. 11. Treenigheten i S. Severo (Perugia).

senteras också av Mariotto Albertinelli och Andrea del Sarto. Bilden sättes till år 1508 eller tiden närmast före Rafaels överflyttning till Rom.

Vid denna tid och åren närmast förut hade den konstintresserade världen i Florens, ja väl i hela Italien, varit upptagen av de imposanta väggdekorationer för rådssalen i Pal. Vecchio, varpå två de största av dåtidens mästare, båda uppfostrade i Florens, i ädel tävlan arbetade: Leonardos och Michelangelos stridsbilder. Rafael har möjligen haft tillfälle att se bådas kartonger, vilka gjort starkt intryck på honom som på alla andra. Också andra kompositioner och målerier av dessa mästare har Rafael nu lärt känna. Att Michelangelos konst, så motsatt den än var hans egen, dock i ett och annat fall inverkat på denna, skola vi strax se. Men Leonardos måleri måste

i vida högre grad tilltala honom. Först och främst var det ett verkligt måleri, med underbar färgverkan, något som Michelangelo försmådde. Vidare voro Leonardos gestalter uppfattade i harmoniskt lugn, och detta var ju så överensstämmande med Rafaels egen natur. Slutligen visade Leonardo ett storartat mästerskap såväl i teckningen av det enskilda som i kombinationen av figurerna, liksom i kompositionen av det hela och i insättningen i bildytan.

Leonardos inflytande röjer sig såväl i Rafaels madonnor som i hans porträtt under dessa år. Men Rafaels egenart framträder tillika här. Detta gäller i all synnerhet de förra — som madonnamålare blev han ju snart Italiens, ja världens förnämste.

Det är ett stort antal sådana madonnabilder som går under Rafaels namn. Till de omfångsrika altarbilderna höra, jämte Madonna del Baldachino, Madonnan för nunnorna i S. Antonio i Perugia (nu i galleri Pierpont Morgan, New York) samt Madonna Ansidei, som stått uppställd i S. Fiorenzo, också i Perugia (nu i N. G., London), båda av tidigt datum (den senare signerad 1506) och med övervägande umbrisk hållning. Till denna grupp hör också M. Terranuova (Berlin), där dock Maria visar florentinskt inflytande — hennes gest med vänstra handen brukar man hänföra till Leonardos Madonna i grottan. Andra mindre andaktsbilder med Maria och Jesusbarnet i Rafaels art från denna tid äro M. Orléans, M. Bridgewater, M. Colonna samt lilla och stora M. Cowper. Alla dessa madonnor — i knästycke eller något mindre — äro från sakkunnigt håll betvivlade såsom egenhändiga arbeten av Rafael.

Oomtvistligt tillkommande Rafael äro åter Madonna del Granduca och Madonna Tempi. (Bland de förut nämnda sluter sig till dem — särskilt till den förra — närmast den lilla Madonna Cowper, nu hos mr A. P. Wildener, Philadelphia, U. S. A.)

Madonna del Granduca, så benämnd efter dess förste bekante ägare, storhertig Ferdinand III av Toscana, hör till de få stafflibilder av Rafael, som förblivit på ort och ställe. Den är sannolikt målad i Florens och hänger nu i Galleria Pitti (fig. 12). Tavlan är en typisk övergångstidens bild. I hållning och drag är det mycket, som erinrar om den umbriska skolan; men uttrycket, särskilt hos Kristusbarnet, är något nytt i djup och upphöjt allvar. Anordningen visar den största enkelhet, den minsta apparat. Mot dunkel bakgrund träder den him-

melska modern fram i jungfrulig oskuld, med nedslagna ögon och med sina fina, långsmala händer försiktigt hållande gossen, som, med sin bindel om livet, sitter på moderns vänstra hand och håller sig intill hennes bröst. Här ser man redan fullt, vad Rafael åsyftade med denna sin älsklingsframställning, Maria och Jesusbarnet, åt vilken han under sina tidigare perioder övervägande ägnade sig och som han också under senare tid ständigt återkom till, om han än själv icke fick tid att egenhändigt utföra så många bilder. Det ädlaste i människovärlden och det högsta av människovärde ville han ge, sedlighetens ideal förkroppsligat i skönhetens — den fulländade kvinnogestalten, med den lugna harmonien, behag och värdighet på en gång. Och i den lilla knubbiga gossen ville han ge gudamänniskan i barnslig oskuld, världens blivande frälsare och domare på samma gång som "det heliga barnet i oss", vilket en var skall sträva att återställa, att återvinna, att återge herraväldet.

Maria står nästan i full enface med huvudet lätt böjt (och rakare än i de tidigare, peruginska madonnorna). Barnet har profilställning men vänder huvudet mot åskådaren, vilket bidrar till intrycket av djup och rumutfyllnad. En genom de enkla, stora linjerna fulländad, i sig sluten komposition! Färggivningen är likaledes klar och enkel: manteln blå av dunkel mättad nyans, livet rött med mörkare bård och en liten kant av det vita linnet synlig kring den fyrsidiga urringningen. Både Maria och barnet äro blonda, såsom oftast i den italienska konsten; hos Rafael varierar hårets färgton något, än är den mera dunkelbrun, än mera gyllengul. Utsökta i mjukhet och behag äro dragen i moderns ansiktsoval — alltjämt, trots åtskillig övermålning och "upputsning". Vilka harmoniska linjer också i detaljerna vid näsa och mun! — Här är höghet, här är ringhet. Här är allmängiltighet, här är personlig mänsklighet. I all sin jordiska enkelhet verkar gruppen som en himmelsk vision — i mer än ett avseende förstudiet till Sixtinska madonnan!

Den unge konstnären — vid den tid, då Madonna del Granduca skapades, blott ett par och tjugo år — framstår nu som en fullmogen mästare även därutinnan att hans verk, med all sin konstnärlighet, dock synes ha framsprungit utan möda och framför allt utan beräkning, som av sig själv. Och dock har hans arbete också på denna bild säkerligen varit rätt långvarigt eller åtminstone före-

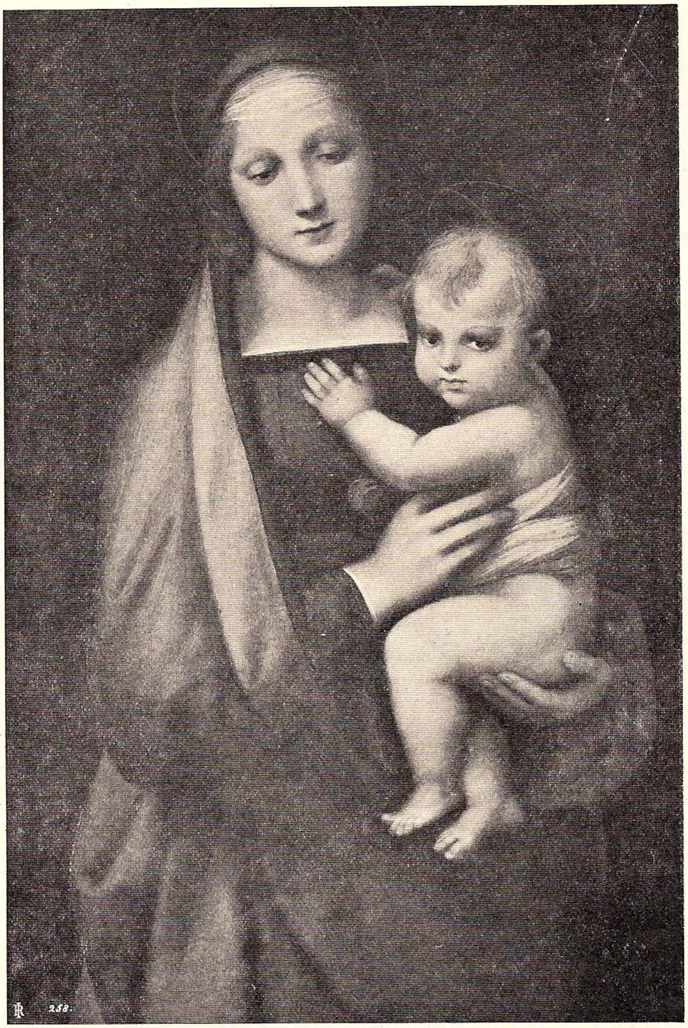

Fig. 12. Madonna del Granduca (Florens).

Fig. 13. Madonna Tempi (München).

gåtts av grundliga studier. — En mängd teckningar visa sådana förarbeten, nu spridda kring i olika samlingar, de flesta i Florens' Uffizzigalleri, i Wiens Albertina-samling, i Louvre och i Lille, i British Museum och i Oxfords University Gallery. Många av dessa blad, som gå under Rafaels namn, äro väl av vissa forskare honom frånkända, men tillräckligt många autentiska återstå ändock, för att låta oss ana mästarens grundliga och mångsidiga arbete just för madonnagruppens fulländning. Både kompositioner och enskilda figurer måste man här beundra. Alldeles särskilt framstår Rafael som en konstens nyskapare på barnframställningens område, då quattrocentisterna ännu icke förstodo återge de naturliga dragen och ställningarna.

Madonna Tempi — nu i Münchens Pinakotek — visar oss denna strävan efter naturlighet ännu starkare än den förra bilden. Maria sluter nu med en öm moderlig rörelse barnet till sitt bröst. Vad som här faller i ögonen är just rörelsen i manteln, som fallit av hennes axlar; i det långa, på ryggen nedfallande doket och i själva klädningens fall ser man också denna rörelse. Klädningen, med det mjuka halslinnet, sveper också mera ledigt om gestalten, ögonen öppna sig mot barnet, munnen är ock öppen som till ett smekande ord eller en kyss. Hon fattar fast och säkert om den lilles knubbiga kropp. Denne visar även större livlighet; på ett ypperligt sätt är den av moderns famntag föranledda spänningen i hans lilla kropp — från vars midja bindeln fallit ned — återgiven: i det (fortfarande) halvt utåtvända huvudet, armen, de små fötterna, i hela muskulaturen. Så hade ingen förut studerat barnets anatomi. Gruppen, som framställes i fri luft mot en föga synlig, låg horisont, gör ett fullt tredimensionalt rumsintryck, till vilket — jämte vändningen i halv profil — de väl avvägda förkortningarna bidraga. (Man har för övrigt påpekat, att Rafael för kompositionen här haft ledning av en relief av Donatello i S. Antonio, Padua.)

Hittills har landskapet endast undantagsvis spelat en roll i Rafaels självständiga bilder — i S. Georg, Petrograd, som nyss ovan omtalats, är det ju framträdande, men schablonmässigt hållet, i quattrocentos romantiska stil. Av större betydelse blev väl landskapet aldrig för Rafael, liksom icke heller för andra italienska mästare under cinquecento, med undantag för venetianarne. Emellertid finnes det

Fig. 14. Madonnan i det gröna (Wien).

en grupp madonnor i helfigur och med landskaplig omgivning, som under dessa år tillkommo i den rafaelska kretsen. De äro: Die Jungfrau im Grünen (Wien), Madonna del Cardellino (Uffizzi, Florens), La belle Jardinière (Louvre) samt M. Esterhazy (Budapest). Här sitter den nu helt moderliga Maria — i liknande dräkt som i M. del Granduca (med eller utan bok) — jämte sin lille son och dennes lekkamrat Johannes i ett landskap med en grönskande vidsträckt äng, ett stilla vattendrag i mellanplanet och därbakom bergshöjder med stad eller slott. Anordningen är florentinsk, närmast har nog Leonardo varit vägledaren; också i den "pyramidaliska" uppbyggnaden av gruppen. Men annars ligger också i dessa madonnors drag något umbriskt kvar, särskilt i den först nämnda (M. im Grünen). Och framför allt är det Rafaels egen stil, som präglar det hela.

Om dessa fyra bilder därför äro utförda av honom själv är en annan sak. Minst berömd är M. Esterhazy (av mycket litet format), vilken också är ofullbordad. M. del Cardellino — steglitsen, som den lille Johannes bjuder Jesusbarnet att leka med vid Marias knä — har huvudfiguren rätt illa tecknad och placerad i en tvungen ställning; landskapet är florentinskt, träden i mellanplanet dock liknande Peruginos. I La belle Jardinière — som är signerad "Raphaello, Urb." och daterad 1507 (eller 1508, sista siffran något otydlig) — är Jesusbarnets gest kanske också något lillgammal, Johannes böjer knä i barnslig ödmjukhet. Mariagestalten är överensstämmande med M. Tempi i anletsdragen. Gruppen är här mera rumsutfyllande än i den förra tavlan och även friare arrangerad; horisontlinjen är lägre. Emellertid har man tvivlat på signeringens äkthet (Wanscher); redan Vasari har framkastat, att en florentinsk målare, Ridolfo Ghirlandajo — son till den ovan s. 2 omtalade Domenico — fullbordat bilden åt Rafael.

Mest autentisk är tydligen Madonnan i det gröna, som skall ha varit en skänk av mästaren till hans vän och mecenat Taddeo Taddei i Florens. Bilden står i tiden närmast M. del Granduca, med en viss stränghet i hållning och linjer samt en mycket noggrant balanserad och väl genomförd pyramidal uppbyggnad av gruppen. Färgskalan är också enkel: klädningen karmosinröd, manteln — som fallit ned och blott hålles uppe över vänstra armen — mörkblå;

Fig. 15. I mitten teckningen fig. 4 ovan, t. v. självporträtt i Uffizigalleriet Florens (vänt åt annat håll än originalet), t. h. självporträttet i "Skolan i Athen". (Efter O. Fischel).

landskapet åter växlar i grönt, brunt, grått, vitt. Det anatomiska schemat är ganska rikt, utan att vara tvunget, och synes mig, även det, visa studium av Leonardo. Marias ställning, med övre delen av kroppen mera enface, har något av contraposto, Jesusbarnet åter har extremiteterna i kors motsvarande varandra eller i liknande ställning (kiasm). Den knäböjande lille Johannes visar också en ställning full av liv och rörelse. Han räcker i betydelsefull lek korsstaven åt Jesus, som mottar den med höger hand, men håller den vänstra, barnsligt betänksamt, på moderns. Bakgrundens mjuka linjer sänka sig vid madonnans axlar på ett verksamt sätt. För övrigt stor enkelhet, inga störande tillsatser som quattrocento älskade.

En liknande landskapsbakgrund som i dessa heliga scener finner man i en bild av ett enstaka helgon, S. Katarina av Alexandria (Nat. Gall., London). Figuren, stående i det fria, är dock här relativt större än i de förra. Dess ställning visar en liknande vridning som i Die Jungfrau im Grünen. Kroppsbildningen är dock mera platt och saknar tillräcklig rundning i rummet. Uttrycket är också något sentimentalt. Man kan därför förstå att autenticiteten har betvivlats.

Från denna tid tillskrivas också Rafael åtskilliga större kompositioner, där jämte Maria och Jesusbarnet också Josef förekommer. Sådana — från flera håll betvivlade — Rafaelstavlor äro Madonnan med den skägglöse Josef (Petrograd), som med sina halvfigurer är föga rafaelisk i komposition och typer; Hel. familj under palmen (Bridgewater House, London), en rundbild, där Maria liknar den s. k. Madonna della Tenda i München, och där barnet, i en viss pose, sträcker sig mot Josef; vidare Hel. familj med lammet (Madrid), en mycket liten bild, signerad 1507, som visar intryck från Leonardo, med en efter diagonallinjen bestämd komposition; samt Madonna (hel. familj) Canigiani (avskuren ovantill; nu i München). Denna sistnämnda andaktsbild är av de nämnda måhända den märkligaste i sin rika, men strängt pyramidalt uppbyggda komposition. Här förekomma också Elisabet och den lille Johannes. Bilden sluter sig i arrangemanget avgjort till den florentinska riktningen, Filippino Lippi, Leonardo och Fra Bartolommeo. Om den sistnämnde erinra särskilt Josef och Elisabet. Maria och Jesusbarnet äro mera rafaeliska både i drag och hållning, åtminstone lika mycket som La belle Jardi-

nière; och den starkt matematiska uppbyggnaden var ju vid denna tid icke Rafael främmande.

Då Rafael för åtskilliga av dessa bilder, av vilka några, med eller utan hans vetskap, signerats med hans namn, måste ha haft medhjälpare, och det är troligt, att han, på grund av sin tidigt vunna ryktbarhet och de beställningar som tillströmmade, redan nu i Perugia och Florens hade en större "bottega" (atelier, verkstad), har man helt naturligt sökt uppleta sådana medhjälpares namn och personligheter. Från den senare, romerska tiden äro flere dylika "alievi" bekanta, och en av dem, Giovanni Francesco Penni, framställes nu av V. Wanscher såsom redan tidigare i Rafaels tjänst. Han kallas under den romerska tiden "fattore", verkstadsföreståndare. Det är ju också mycket möjligt, att han, som synes ha varit blott ett par år yngre än Rafael, och som denne kanske lärde känna redan tidigt i Peruginos atelier, nu under den s. k. florentinska tiden blev hans alievo eller garzone och fick utföra flera kompositioner, ja också arbetade på egen hand i Rafaels art. Det drag, som särskilt skulle skilja Penni från mästaren, skulle vara brist på rumlig fördjupning och kroppslighet samt en platt, siluettartad och "flat" figurbildning jämte mindre slutenhet i kompositionen. —

Fig. 16. "Donna ignota" (Florens).

I de porträtt, Rafael målade under dessa år, ser man det florentinska inflytandet starkt framträda och särskilt Leonardos, vars Mona Lisa också av Rafael må hava beundrats. Dessa porträtt äro icke många: 5 à 6 stycken, självporträttet i Uffizigalleriet inberäknat (varom ovan s. 10; se fig. 15). Intet enda av dessa, utom Maddalena Doni, är från alla håll Rafael tillerkänt. Det i sitt lugn och sin själ-

Fig. 17. Maddalena Doni (Florens).

fullhet ypperliga porträttet av en ung man, som finnes i konstmuseet i Budapest, synes mig trots en viss "platthet" i kroppsbildningen, böra tillskrivas mästaren. Också inställningen av porträttets övre del, hals, hår och huvud, som icke skära utan gå fria över bakgrundslandskapets linje, förefaller rafaelisk. Händerna äro, såsom numera alltid hos Rafael, ypperligt utförda. Angelo Doni, antagligen målad tre à fyra år senare, har liknande förtjänster och dessutom utmärkes den av en mera fri kroppslighet, om än en viss stelhet och kantighet även här måste erkännas (Pittigalleriet, Florens fig. 18). "Donna ignota" i Uffizigalleriet (fig. 16) och Maddalena (Strozzi) Doni i Galleria Pitti (fig. 17) — båda i mörka, präktiga dräktfärger och med rika smycken — göra det mest fulländade intryck av rumsutfyllnad, de ha ungefär samma placering som Mona Lisa med huvudet en face, kroppen något till vänster och vänstra handen lagd på den högra. Armarnas förkortning är ypperlig, liksom hela insättningen. Den senare, fru Maddalena, har nog icke varit enbart sympatisk, men vilken förträfflig karakteristik i porträttet, liksom i det av hennes man! Bilden har en fast slutenhet, figuren sitter fritt i rummet med horisonten under axellinjen. Det spensliga trädet till vänster har en dubbel kompositionell uppgift, en utfyllande och en balanserande.

Slutligen ha vi från den florentinska perioden en märklig och hittills i Rafaels produktion enastående komposition: "Gravläggningen" eller Kristi lik bäres in i graven (stundom, ehuru mindre egentligt kallad Pietà), nu i Borghesesamlingen, Rom. Det fyrkantiga, ganska stora,

Fig. 18. Angelo Doni (Florens).

nästan 2 m. höga och breda altarverket är signerat "Raphael Urbinas. Pinxit MDVII" och målades det året för S. Francesco i Perugia, beställt av en dam ur Perugias furstehus, Atalante Baglioni, såsom också Rafael själv i en anteckning omtalar. Till altarverket hörde en i grisaille målad predella med allegoriska framställningar av Tro, Kärlek och Hopp (utförda sannolikt av verkstadsmedhjälpare, nu i Vatikanens pinakotek). Själva altarbilden kom i början av 1600-talet genom påvens pietetslösa ingripande från sin ursprungliga plats till Rom, varvid magistraten i Perugia uttryckte sitt beklagande över att staden berövades ett sådant konstverk, "tabula pretiosa et in nostra civitate et forsan in Italia unica". (Se fig. 19).

Det finnes åtskilliga skisser till pietà- och "gravläggnings"-framställningar, vilka, om de alla tillhöra mästaren, visa att Rafael hade mycket arbete och mycken betänklighet innan han kom till utförandet. Ämnet låg mera för en Michelangelo än för en Rafael; det starkt patetiska i rörelser och uttryck var icke dennes sak, om han än på sitt sätt var en stor dramatiker. Man ser det också på den utförda bilden, som icke är omedelbart tilltalande. Den unge vackre jätten i mitten med sina spretande ben tar alldeles för mycket uppmärksamheten i anspråk; även den andre bärarens strävande rörelse är distraherande. Ställningen av Kristi i ett skynke burna lekamen är icke behaglig, om ens korrekt tecknad. Enhetligheten i handlingen saknas också: gruppen med de fyra kvinnorna till höger kan avskiljas för sig. Denna är emellertid ypperligt uppbyggd. Med rätta har man dock påpekat inverkan från Michelangelo i hela kompositionen därav

och dessutom i en framträdande detalj: den på knä liggande kvinnan t. h. som mottager den avsvimmade Maria (vars drag äro av sorg förvridna till grimas) — denna ställning erinrar avgjort om Michelangelos Madonna Doni. Men, som sagt, gruppen är ypperligt komponerad inom en mycket liten bildyta — sådant var just eller blev, såsom man framhållit, en av Rafaels största förtjänster som "rumskompositör".

Också i huvudgruppen finnas ypperliga ting i rörelse, uttryck och drag. Magdalena, som håller upp Kristi vänstra hand, är typiskt och ädelt rafaelisk. Den gamle mannen vid hennes sida, vars vänstra fot och gula mantel sticka fram under Kristi lik, har ju en föga ledig ställning, men denna bidrar tvivelsutan till intrycket av kraftig rörelse framåt (åt vänster).

Denna bild är typisk för Rafaels strävanden under dessa år. Åtskilligt umbriskt finnes kvar — man kan jämföra den med liknande av Perugino, särskilt vad vissa figurer och typer beträffar; andra drag äro åter florentinska, liksom hela rörelseframställningen och den från Perugino avvikande realismen. Kompositionen varslar också om nya linjer för Rafaels utveckling.

Så än mer en annan komposition, som är något senare och möjligen tillhör Rafaels första romerska tid, men här må behandlas, då den tillsammans med Inbärandet i graven utgör, såsom det riktigt påpekats, det förnämsta förstudiet till monumentalmålningarna i Vatikanens stanser. Den visar vad han tillägnat sig av de florentinska målarna både i patetisk och i plastisk riktning, sådana som Andrea del Castagno och Filippino Lippi, och framför allt av Michelangelo samt, icke minst, av den antika skulpturen. Jag åsyftar D e t b e t l e h e m i t i s k a b a r n a m o r d e t, som blott finnes i ett kopparstick av Marcantonio Raimondi, men vartill Rafael gjort en teckning, kanske en kartong. Här är ett betydande framsteg i den konstnärliga behandlingen av det anatomiska. Och förträffliga rörelseaccenter kunna över allt iakttagas. Gestalterna verka kraftfullt skulpturala. Scenen erbjuder ju i sig själv icke någon enhetlighet eller något centralparti; men man ser huru Rafael haft behov av koncentration och symmetri (och detta vida mer än Michelangelo). Till sammanhållningen bidrar ju visserligen den väldiga valvbågen i bakgrunden, under det att de skiftande byggnadslinjerna på ömse sidor därom bidraga till det liv-

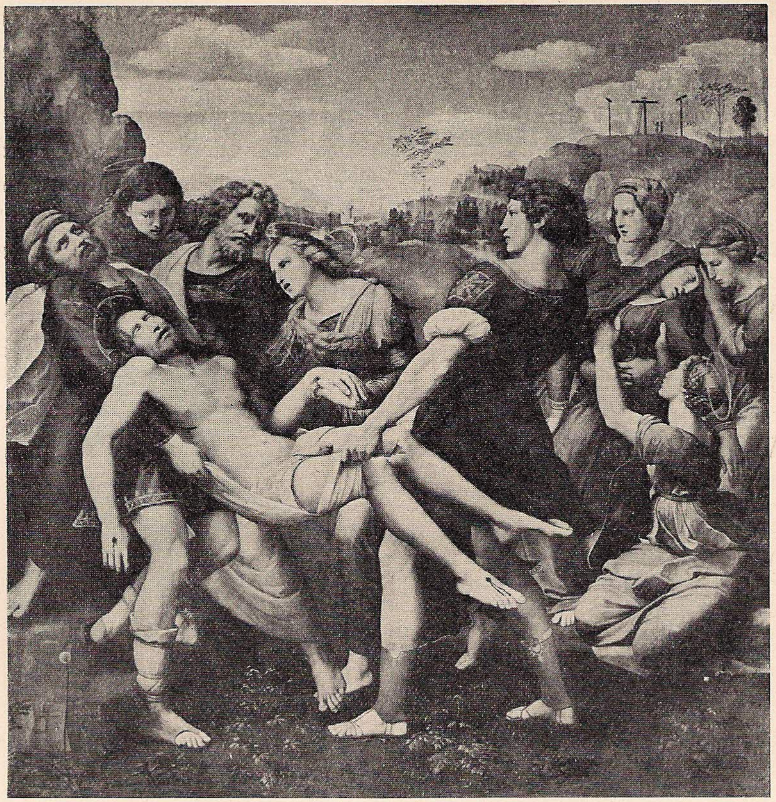

Fig. 19. Kristi lik bäres in i graven (Rom).

liga och växlande i intrycket. Och så har Rafael av kvinnan, som mellan de stridande grupperna söker rädda sig och skyndar fram med sitt barn i famnen rakt mot åskådaren, bildat en centralfigur, kring vilken de övriga på ett klart och överskådligt sätt fördela sig. Förträfflig är också avståndsbehandlingen i förgrund, mellanplan och bakgrund. — Vad denna senare beträffar, så visar den fullt påtagligt romerska byggnadsverk, och man har då antagit att, för så vitt Rafael utfört bilden före sin Romatid, han upptagit denna bakgrund från sin vän Ridolfo Ghirlandajo, vilken förut använt densamma. —

Oerhört viktiga synas oss dessa övergångsår i Florens och Perugia, upptagna som de voro av de mest intensiva studier. En utmärkt

tecknare var Rafael redan förut, nu fick han intresse för anatomien och lärde sig teckna mera direkt efter verkligheten, efter levande modell. De många bevarade studierna med penna, tusch, krita eller pensel (lavering) vittna därom, både draperifigurer och akter — O. Fischel har sammanställt, av i skilda samlingar befintliga blad, en hel skizzbok från dessa florentinerår. — Också i färgen hade ju Rafael tidigt visat sin överlägsenhet över umbrerna och Perugino själv, både i glans och mångfald. Nu blev hans färggivning än rikare, än mera växlande, stundom med ljusa, temperaartade toner, stundom i djup mättnad. (Att observera är dock, att hans tavlor hållit sig mycket ojämnt, beroende på yttre inverkningar av olika slag, ej minst övermålningar och "restaureringar".)

Så står den tjugofemårige mästaren mogen för ännu större uppgifter. Sådana mötte honom också, och därmed inbryter hans storhetstid.

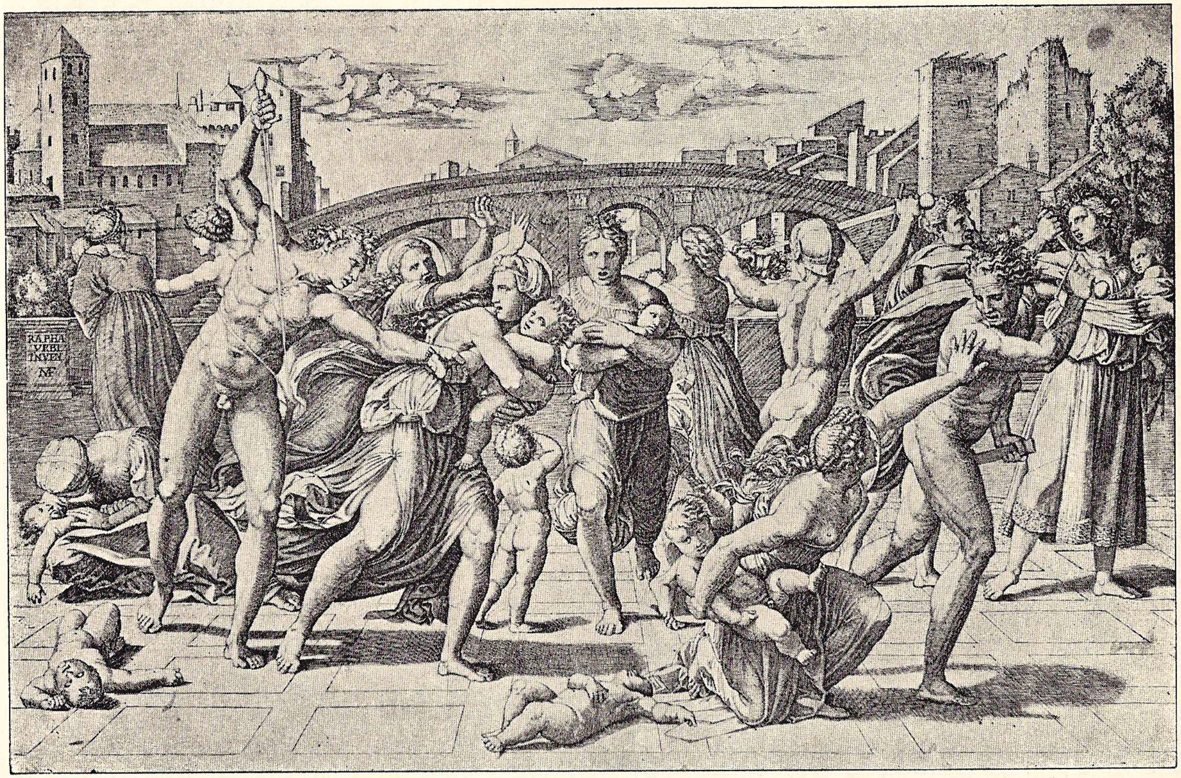

Fig. 20. Betlehemitiska barnamordet. Stick av Marcantonio Raimondi.

DE FÖRSTA ÅREN I ROM
STAFFLIBILDERNA

ROM VAR ÄNNU UNDER QUATTROCENTO INTET — VAD man kan kalla — produktivt konstcentrum. Det blev så först med Bramante, Michelangelo och Rafael, högrenässansens och senrenässansens store mästare.

Men visserligen var Rom åter det kristna västerlandets heligaste stad ända sedan den stora schismen bilagts, vilken splittrat den katolska kristenheten ännu under de dagar, då sierskan från Sverige, Birgitta Birgersdotter, verkade och lärde i den eviga staden. Och Rom var de antika minnenas förnämsta ort, uppsökt av humanismens lärde och av byggmästare och bildhuggare särskilt från den tid, då de klassiska konstverken åter blevo framdragna och studerade för sin egen skull och tagna till mönster för en ny konstepoks alster — den unga renässansen från 1400-talets början. Slutligen hade Rom från detta århundrades mitt åter börjat bli en den nyare konstens hemstad, även om, såsom jag antytt, de bärande konstnärerna icke växte upp där, utan inkallades från andra håll, framför allt från Toscana och Umbrien.

Också påvarna kände sig nu som renässansfurstar med plikt att uppmuntra vetenskaper och konster. Deras nya palats, som började resa sig på den vatikanska kullen, nära aposteln Petri helgedom, skulle av de förnämsta mästare utsmyckas. Nicolaus V var den förste store renässanspåven, humanismens och konstens beskyddare. Pius II (Enea Silvio de' Piccolomini) och Sixtus IV (delle Rovere) värdiga efterträdare. Nu kallades från Florens Fra Angelico till Rom och utförde där en mängd arbeten i Vatikanen, av vilka nu blott de storslagna freskerna i Nicolaus V:s kapell äro i behåll. Från Umbrien kommo flere, bland dem Melozzo da Forli, som målade den i sin enkelhet storslagna ceremonibilden med Sixtus IV och hans två nepoter in-

stallerande biblioteksprefekten Platina samt de en gång så härliga korfreskerna i Apostlakyrkan med de berömda änglagestalterna — i båda dessa skapelser en Rafaels föregångare. Vid början av 1480-talet tillkommo så de för hela konstutvecklingen betydelsefulla freskerna å det Sixtinska kapellets sidoväggar med parallella bilder — en "typologisk serie" — ur Moses' och ur Kristi levnad. Perugino, som också utsmyckade altarväggen med bilder, vilka sedan fingo vika för Michelangelos Yttersta dom, var nu den ledande mästaren, och vid hans sida arbetade (å kapellets sidoväggar) en hel stab av framstående konstnärer: Pinturicchio, Signorelli, Ghirlandajo, Botticelli och Cosimo Roselli. Pinturicchio, som stod Perugino närmast, fick även andra stora uppgifter både utom och inom Vatikanen, bland de senare i de efter Alexander VI uppkallade Appartementi Borgia samt i Villa Belvedere. Att utsmycka denna sistnämnda praktbyggnad i den vatikanska trädgården kallades också Mantegna, vars fresker (i Innocentius VIII:s kapell) tyvärr äro förstörda. Bibehållna äro däremot Filippino Lippis i S. Maria sopra Minerva. Och nyss har man åter upptäckt Bramantes storartade dekorationer i Pallazzo Venezia.

De allra flesta av de ledande mästarna i det utgående quattrocento hade således fått bidraga att åter göra världsstaden vid Tibern till ett modernt konstcentrum. Höjdpunkten på denna utveckling nåddes vid 1500-talets början genom den nye delle Rovere på påvestolen, Julius II.

Julius II, som redan var en gammal man, när han utsågs till "kristenhetens överhuvud", kan betraktas som ett renässanstidens typiska kraftgeni, maktlysten och härsklysten, viljestark och hänsynslös, politiker framför allt men också konstvän — konsten dock i första hand använd till påvemaktens förhärligande. Michelangelo var en man efter hans sinne — utom det att han var alldeles för lik honom själv i viljekraft och självständighetskänsla. Betecknande för dem båda är den gigantiska planen för Julius II:s gravmonument; betecknande också planens strandande. Michelangelo, Bramantes svurne motståndare, som i hemlighet lämnat Rom dagen före grundstenens invigning till den nya Peterskyrkan (april 1506), måste sedan åtaga sig ett arbete, som han själv menade låg utanför hans egentliga område, nämligen freskoutsmyckningen av Sixtinska kapellets tak. Det blev också ett jättearbete, som helt upptog honom — och honom ensam — i fyra hela år (1508—1512).

Ett kraftgeni, men ett mera smidigt sådant, var även Bramante, högrenässansens ledande arkitekt och dekoratör, en gammal man (f. 1444, nästan jämnårig med påven) vid denna tid, då han skred till utförandet av den väldiga plan han åt Julius II uppgjort för anläggningen av en ny dôm i storartade proportioner i stället för den gamla Petrusbasilikan, vilken icke längre motsvarade den helige faderns, Petri efterträdares, makt, ställning och anspråk, och vilken denne icke drog sig för att — helt pietetslöst efter våra dagars uppfattning — låta nedriva. För det vatikanska palatsets utvidgning och försköning använde också Bramante sina krafter under de sista åren, nu understödd av sin landsman Rafael.

Det var sannolikt i slutet av år 1508 som denne kom till Rom. Att påven skulle först ha upptäckt honom, har icke kunnat bevisas. Möjligen har dock Bramante omtalat honom, och det ligger nog fog för Vasaris uppgift att det var denne — också han härstammande från Urbinotrakten — som föranledde Rafaels beslut att i Rom försöka sin lycka. Någon större beställning på annat håll, vare sig i Umbrien eller Toscana, har icke heller kvarhållit honom, ett och annat mindre uppdrag lämnade han ofullbordat. Med Rom hade han för övrigt mer än en beröringspunkt, kanske även med den hel. fadern: Montefeltrofamiljen i Urbino var ju besläktad med familjen delle Rovere, såsom jag antytt. De båda andra stora umbriske mästarna, Perugino och Pinturicchio, hade ju också visat vägen, då de just genom arbeten i Vatikanen förvärvat berömmelse. Kanske var det även Bramantes nya dekorativa stil som hans unge landsman ville lära känna. Säkerligen har den mäktige konstnären och påvegunstlingen tagit honom om hand. Och så finner man Rafael sannolikt redan år 1509 i färd med att utföra en av samtidens mest avundsvärda uppgifter, utsmyckandet av ett bland påvens förnämsta gemak i det vatikanska palatset. Det var det rum där Julius II undertecknade (signerade) den hel. stolens rättshandlingar, därav Camera della Segnatura kallat.

Arbetet med denna första "stanza" var avslutat på hösten 1511 — målningarna bära själva detta slutdatum, för övrigt det första bestämda datum för Rafaels vistelse i Rom. Den andra rumsutsmyckningen påbörjades strax därpå och avslutades enligt inskriptionen 1514, det var "stanza d'Heliodoro". Först ett par år senare tillkom

den tredje stansens dekoration, och under dessa Rafaels sista Roma-år utfördes, som vi skola se, en hel del andra stora, dekorativa arbeten av honom eller under hans ledning: fresker i Villa Farnesina (och i ett par kyrkor), kartonger till vävda tapeter för Vatikanens Sixtinska kapell, dekorationerna i loggierna därstädes vid Cortile di S. Damaso. Dessa äro hans mest bekanta arbeten, men utgöra blott en del av vad han på måleriets område utfört under dessa tolv år i Rom.

Jämte målningarna i Camera della Segnatura var han under Julius II:s sista år (1512—1513) sysselsatt med utsmyckningen av Corridore di Bramante, förbindelsegången mellan det egentliga palatset och Villa Belvedere, där påven börjat samla de funna antika skulpturverken, den berömda Apollostatyn (Apollo di Belvedere), Laokoongruppen m. fl. Till denna sedan förstörda utsmyckning hörde — har man förmodat — kompositionen till en av Marcantonio stucken "Vinskörd", med i bildytan förträffligt inkomponerade figurer.

Som tecknare för de större och smärre uppdrag, som nu mötte honom, var han oavlåtligt sysselsatt. Till honom slöt sig nu, för reproducering av hans teckningar och kartonger, en av tidens bästa kopparstickare, den nyss omtalade Marcantonio Raimondi från Bologna. Några år äldre än Rafael skall denne ha varit lärjunge till Fr. Francia och gjort sig först bekant genom stick efter dennes samt Mantegnas kompositioner. Sedan lärde han härma Albrecht Dürers teckningar, som han likaledes reproducerade, och detta blev även för Rafael av stor betydelse, i det att denne nu studerade Dürer och i några av sina (senare) kompositioner visar sig ha tagit intryck av Dürer — de båda mästarna skulle också brevledes ha kommit i närmare förbindelse med varandra. (Redan i ett par av Rafaels förromerska verk har man emellertid velat se intryck från ett studium av Dürer.) Till Rom kom Marcantonio år 1510, och snart blev han förtrogen med påvestolens nye store konstnär samt fick uppdrag att sticka teckningar och målningar, som utgingo från hans verkstad. Ett av de första mest berömda sticken var "Lucretias död", en elegant, halvnaken kvinnlig figur i en antik valvbåge med öppet perspektiv — av Rafael själv torde dock denna icke ha varit utförd i målning. Dessa Marcantonios stick spredos vida, upptogos av andra kopparstickare — ofta med en och annan variation — och hava i hög grad bidragit att under de följande århundradena göra Rafaels kompositioner be-

römda och populära — men även på visst sätt misskända — över hela Europa.

Sitt staffli försummade Rafael icke under de första åren i Rom. Bekanta äro både några porträtt och några madonnabilder, vilka måste anses autentiska.

Att Rafael kom att avbilda sin påvlige mecenat är ju helt naturligt — det skulle varit underligt annars. Och dock har man velat påstå att det bekanta, karakteristiska porträttet av Julius II skulle vara utfört av en lärjunge, till vilken Rafael då lämnat arbetet. Jag menar nu det exemplar som finns i Uffizigalleriet (se fig. 21) — Pittigalleriets exemplar, utmärkt i flera avseenden, men alltför milt och vemodigt i uttrycket, anses nog med rätta vara en i urkunderna omtalad, av Tizian utförd kopia. Det kan ju tänkas, att det av Rafael själv utförda porträttet, som lär ha ursprungligen hängt i kyrkan S. Maria del Popolo, vilken påven högt älskade, alldeles förkommit. Troligt är detta dock icke, utan troligast är att vi i det först nämnda exemplaret ha originalet. Detta är åtminstone intrycket om man fäster sig vid den enkla, ypperligt genomförda färgskalan och, vad teckningen beträffar, det mästerligt utförda ansiktet. Detta är en utomordentlig studie i fysionomik, som visar den i sin stolthet och ärelystnad djupt prövade och genom bittra erfarenheter gäckade gamle kyrkofursten med den viljekraftiga munnen, de rynkade ögonbrynen och den misstänksamma blicken. Sitt skägg har han låtit växa, vitt, patriarkaliskt. Detta skedde, såsom man vet, år 1511. Porträtten har sannolikt tillkommit det året eller det följande.

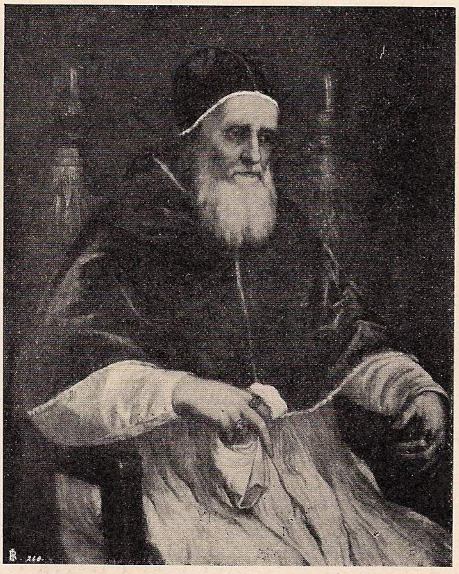

Fig. 21. Julius II (Uffizi, Florens).

Något äldre är kanske porträttet av påvens biblioteksprefekt Tom-

maso Inghirami, som sitter vid sitt studiebord, men riktar sin något skelande blick uppåt — trots lytet en genom sin själfullhet intagande personlighet. (Exemplaret hos mrs Gardner, Boston, troligen originalet, exemplaret i Pittigalleriet — något förgrovat i dragen — en kopia.)

Närmare påveporträttet står ett kardinalsporträtt i Madrid (fig. 23), likaledes en ypperlig bild. Ställningen är, liksom i de föregående, något på sned en face, blicken här riktad mot åskådaren, figuren blott midjebild; vänstra armen synes nästan helt, handen avskuren av ramen. Med vilken utsökt konst äro icke de fina, intelligenta, något sjukliga dragen återgivna! Modelleringen av ansiktet genom ljus och skugga är fulländad. Veckbehandlingen å dräkten är här bättre utförd än å Juliusporträttet. Vilken kardinal som bilden föreställer, vet man icke. Länge och även i senaste tid har man gissat på "il bel Bibbiena", Bernardo Dovizi. Denne kardinal Bibbiena, den bekante författaren till en ganska skabrös komedi "la Calandria", skola vi lära känna som Rafaels varme beskyddare. Han var emellertid född 1470 och kunde knappast vid år 1512 ha haft ett så pass ungdomligt utseende som porträttet visar.

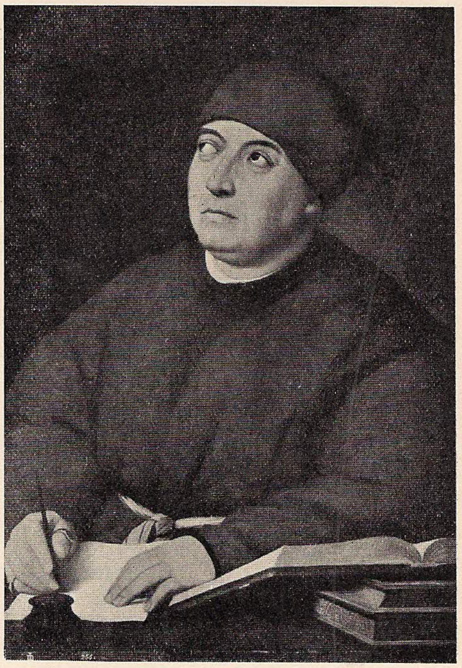

Fig. 22. Tommaso Inghirami (Pitti, Florens).

I dessa romerska porträtt har Rafael nått en större stil än i de äldre, umbrisk-florentinska, vilka också till bildytans mått i allmänhet voro av ringare omfång. Karakteristiken är, såsom man framhållit, genomförd i hela gestalten, ej blott i anletsdragen, utan i hållningen, händerna, till och med i dräktdraperingen. Och såsom konstverk stå hans

romerska porträtt på samma höjd som hans andra arbeten från denna tid (G. v. Bezold).

De Madonnabilder, man hänför till Rafaels första Romatid, äro särskilt M. Alba (Petrograd), M. Aldobrandini (London), la Vierge au diadême (eller au voile, Louvre), M. di Foligno, M. di Loreto samt även M. della Sedia, på sistone också den Sixtinska madonnan. I de tre förstnämnda, liksom i M. della Sedia, förekommer den lille Johannes med. M. di Loreto (en kopia i Louvre) är mycket omtvistad — originalet skall ursprungligen ha, jämte Julius-porträttet, hängt i S. Maria del Popolo. La Vierge au diadême, en av de mest populära Madonnabilderna, går väl tillbaka till ett original eller utkast av Rafael, men är utförd av en lärjunge (Penni eller Giulio Romano). Och detsamma är kanske förhållandet med både M. Aldobrandini (en mycket liten bild), komponerad i Leonardos stil, och M. Alba, den senare — en tondo med scenen i det fria — dock av stark poetisk stämningshalt.

Fig. 23. Porträtt av en kardinal (Madrid).

En rundbild är också Madonna della Sedia (madonnan i länstolen), nu befintlig i Pittigalleriet, Florens, en alltid mycket beundrad bild, som av alla anses vara egenhändigt utförd av Rafael (i senare tider något överarbetad). Till detta som till så många andra arbeten av Rafael har knutit sig sägner; en sådan berättar, att han en gång på en av Vatikanens gårdar sett en kvinna med ett barn i famnen och funnit bilden så rörande, att han genast beslutat fästa den på en tavla, men icke haft till hands någon sådan utan fått fatt i ett lock till en tunna och begagnat detta till målningsgrund — därav tondoformen! För sina inspirationer behövde ju Rafael inga sådana till-

Fig. 24. Madonna della Sedia (Florens).

fälligheter, och något tunnlock är bilden icke målad på, men väl ligger under sägnen den sanningen, att han studerade naturen och var en ypperlig observatör. Kroppsligheten, den tredimensionala fördjupningen, är också ypperligt åstadkommen i tavlan, likaså de anatomiska detaljerna. Men huvudsaken är den moderliga situationen, Marias ädla, rena drag, moderns och gossens blickar, som förenade fånga oss och hålla oss kvar, det mjuka linjespelet, den fulländade harmonien i form och färg. Johannes, lekkamraten, som står bredvid i tillbedjan, är endast en bifigur, nödvändig visserligen för rummets utfyllande och dessutom förtätande andaktsstämningen. I bildytan äro de tre figurerna ypperligt inkomponerade. Koloriten går i rätt ljusa toner av rött, blått och gult. En ypperlig färgverkan gör schalen med sitt vävda mönster av rött, vitt och svart å grön botten — kanske var det just denna som vid åskådandet av en kvinna bland folket väckte mästarens målarglädje.

Det väldiga altarverket från Foligno — över tre meter högt — beställdes av påvens sekreterare Sigismondo de' Conti omkring år 1511 och uppställdes först på högaltaret i S. Maria in Araceli i Rom, sedan flyttades det till S. Francesco i Foligno för att pryda ett ävenledes av denne Conti stiftat altare (nu förvaras det i Vatikanens pinakotek). Det är, som så många andra från Rafaels verkstad utgångna, ett slags visionsbild, här närmast en uppenbarelse för den på marken knäböjande stiftaren, vilken av sina helgon Hieronymus, Johannes döparen och Franciscus hänvisas på den heliga synen. Det sistnämnda helgonet bildar knäböjande pendang till stiftaren. Mellan grupperna en liten ängel med inskriftstavla; kring Madonnan i glorian och molnen en änglakrets. I bakgrunden en stad (Foligno), däröver en meteor, övergående i regnbåge — ett underverkstecken. Kompositionen är ståtlig; för övrigt röjer den, såsom man påpekat, något inflytande från ett blad ur Dürers apokalyps. Helgonens ställning och gester erinra om quattrocento. Bäst är S. Franciscus i sin saliga extas. Porträttet av Conti är också utmärkt genom uttrycket av både klokhet och fromhet. Ängelgossen tjusar med sin djupa, uppåtriktade blick. Jesusbarnets hållning åter är självsvåldig, nästan behagsjuk — det är som om han märker sig vara beskådad och vill göra sig lös från moderns milda tag, vridande sig under de beundrande blickarna. Maria är hänförande i sin kärleksfulla omsorg om den lille. — Fullödigt rafaeliskt

Fig. 25. Madonna di Foligno (Rom).

kan man icke kalla detta verk, hur ståtligt det än är och hur många utmärkta enskildheter det än har. Det är därför sannolikt att det utförts i Rafaels verkstad efter en skiss av mästaren, under det att han var som ivrigast sysselsatt med att avsluta dekorationen av Camera della Segnatura. Landskapsbakgrunden har man länge anmärkt icke vara rafaelisk, utan snarare visa Ferraraskolans smak, sådan den representeras av Dosso Dossi; en bror till denne, Battista Luteri, arbetade också i Rafaels verkstad.

I British Museum finnes en svartkritteckning, en av de allra bästa som tillskrivas Rafael, med utomordentlig draperibehandling och "corpus" i figurerna. Den visar madonnan, som håller Jesusbarnet stående vid sitt sköte. Mycket är här som överensstämmer med Folignomadonnan — man har t. o. m. velat betrakta teckningen som en skiss därtill — men mycket är det också som skiljer dem åt. Teckningen synes mig nästan mer överensstämma med den s. k. Madonna Machintosh (Nat. Gall., London), ehuru denna endast visar Maria i halvfigur. Också med M. del pez (Madrid) har teckningen beröringspunkter (om denna madonna nedan). Slutligen visar den också hän på den Sixtinska madonnan — i Marias enfaceställning, i slöjans och mantelns mjuka linjer.

Nära Folignomadonnan, i hela kompositionen, om än vida högre står detta Rafaels mest berömda eller åtminstone mest bekanta arbete, den Sixtinska madonnan, som man sagt också vara den mest berömda bild i hela världskonsten. Detta verk, som mäter 2.65 m. i höjd, har hittills vanligen hänförts till Rafaels senare Romaperiod; men på goda grunder, såsom mig synes, har senast V. Wanscher hävdat att det sannolikt beställts av Julius II för den år 1512 åter invigda kyrkan S. Sisto i Piacenza, vilken stad påven då ville göra med sig förbunden — den kom också samma år under kyrkostaten (för att sedan åter förloras); med svartbröderna i S. Sistoklostret synes Julius II också ha haft särskild förbindelse. (Tavlan såldes från klostret på 1750-talet för 20,000 dukater och förvärvades av den sachsiske kurfursten till Dresden, där den alltjämt utgör galleriets förnämsta skatt. Liksom det förra altarverket är den väldiga bilden målad på duk.) I själva anordningen med de två helgonen — vilkas framställande naturligtvis ingick i uppdraget — är något gammaldags; men här i denna sin helt igenom egenhändiga bild — egenhändig väl framför

Fig. 26. Sixtinska madonnan (Dresden).

allt därför att hans påvlige beskyddare och mecenat beställt den — har Rafael löst problemet "madonna med två helgon" på ett sätt som ingen annan.

Visionen rullar upp sig i flera olika avsnitt — tablåer av högsta kvalitet. I främsta och nedersta planet synas de två änglagossarna med mörkskimrande vingar, som kommit fram att bevittna uppenbarelsen och i sin naiva eftertänksamhet ge människorna en föreställning om det himmelska undret, den ene, den mest ljushårige, med fingret på munnen liksom till tecken på helig tystnad. Här står också på denna ramp den hel. påvens världsliga symbol, tiaran. Själv har Sixtus trätt närmare det himmelska sceneriet, inför vilket han sjunkit ned och mot vilket han nu i from andakt skådar upp, under det han med högra handen förmedlar förbindelsen med den frälsningstörstande mänskligheten. Ned mot denna blickar i samma höga region, men som kvinna ännu ett steg närmare den högsta kvinnan, S. Barbara med det huldaste uttryck. De två helgonen dröja omedelbart framför den innersta och högsta scenen, markerad även genom ett draperi, och där träder dessa helt nära i oskuldsfullt majestät fram ur molnen den hel. Jungfrun, med de ljuvaste drag och den djupaste blick, med sitt barn i sin famn, världens blivande frälsare och domare. Hur lätt och säkert är hennes steg! Rafael har mästerligt löst problemet om balansen i gång bland skyarna. Och hur lätt och säkert tillika håller icke modern sitt barn i den skyddande manteln! Den lilles drag präglas, i motsats till de två putti nedanför, av det högsta allvar. Här är enhetlighet och motsatsverkan. Här är symmetrisk, nästan "matematisk" uppbyggnad, men ingen stelhet utan frihet och växling. Inga döda linjer, endast livets mjuka kurvor. Särdeles verksam är kontrasten mellan den jordiska prakten och den himmelska enkelheten, för vilken den förra böjer sig tillbedjande. Hur har icke mästaren fått fram också det majestätiska i madonnans hållning! Överkroppen är något framåtlutad; de nakna fötterna bära henne fram i dröjande gång. Och i detta majestätiska lugn vilket liv, vilken rörelse! Det är rörelse i den mörkblå manteln och den grå slöjan, som mjukt böljar över mörkröd klädning och ljusrött liv; och denna rörelse fortsättes i de två helgonens gestalter. Den ger fläkt åt S. Sistos tunga mantel, en mantel av guldbrokad med rött foder; och den fortsätter hos S. Barbara. Men hennes ställning är en helt annan, med livlig vändning i

kontraposto. Också hennes färger ge en kraftig motsats: hennes klädning skimrar i grått, lila och grönt jämte gulrött (å livet) och ljusblått (å ärmarna). Och gent emot den himmelska moderns smärta gestalt, med de fina dragen och den markerade raka näsan, förefaller helgonet nedanför som en yppig jordisk skönhet, betagande också hon i sin friska gratie.

Draperierna gå i mörkgrönt mot den ljusa himlagrunden, med de lätta molnen, ulliga, rundade som på en strålande sommarhimmel, och ur den ser man en oändlig skara överjordiska väsen skymta fram.

Så ter sig uppenbarelsen av det himmelska i barnslig gestalt och i kvinnlig. Det kan icke tänkas i sin renhet och enkelhet mera mänskligt, det mänskliga icke mera gudomligt.

Här har Rafael i sin stafflimålning nått det högsta av eget skapande och det högsta, vad andaktsbilden beträffar, i hela samtidens.

RAFAELS MONUMENTALARBETEN UNDER JULIUS II: DE TVÅ FÖRSTA STANSERNA

OCKSÅ SOM MONUMENTALMÅLARE STEG RAFAEL NU under de första Romaåren till sin höjdpunkt. Detta kan förvåna, då han veterligen icke utfört mer än ett större freskoarbete förut, nämligen det ovan omtalade i S. Severo i Perugia, och detta blev ju aldrig fullbordat av honom själv. Men dels är det icke omöjligt att det funnits andra, nu förlorade arbeten av Rafael i denna teknik, dels har han tidigare kunnat samarbeta med eller under andra konstnärer — man har ju i det fallet förmodat medarbetarskap i Pinturicchios fresker i Siena — och med all säkerhet har han noggrant studerat freskoteknik och monumentalkomposition från och med Giottos och Masaccios till och med de nya väggmålningarna i Vatikanen, som ovan berörts, samt nu senast Bramantes dekorationer i klassicerande anda.

I de förnäma, vackert formade och väl proportionerade rum i Vatikanen, som Julius II nu gav honom i uppdrag att utsmycka, hade andra konstnärer, särskilt Perugino och Gianantonio Bazzi från Siena, kallad Sodoma, redan börjat arbetet. Nu fick Rafael emellertid full frihet att där utveckla sina konstnärliga intentioner, men visserligen inom ramen för ett förut av påven fastställt program.

Vem har nu utarbetat detta program? Uppslaget till idéinnehållet har väl kommit från påven själv: det hela skulle ju gå ut på kyrkans och påvestatens förhärligande. Lärda och konstintresserade män i hans omgivning ha så närmare utformat innehållet, och i denna konferens har naturligtvis Rafael själv intagit den förnämsta platsen. Han var tydligen en man med bildning, han hade stor respekt för den klassiska litteraturen och för vetenskapen, liksom redan hans far och den av honom beundrade Mantegna. Som vetenskapligt intresserad visade sig Rafael också i avseende på fornminnena i Rom, såsom vi skola se. — Den påvlige biblioteksprefekten Inghirami, som

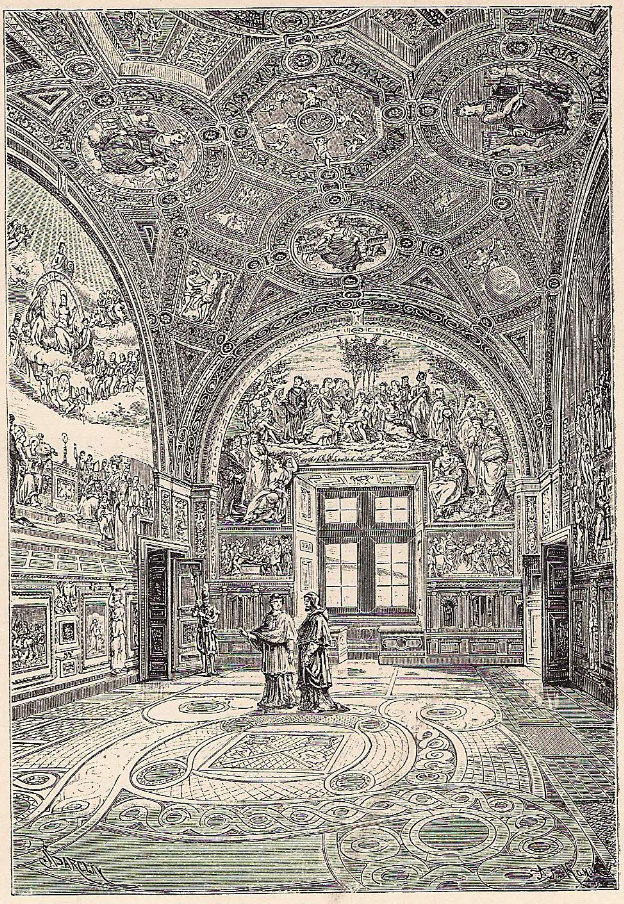

Fig. 27. Camera della Segnatura.

Rafael porträtterade, var nog för stansernas dekorering en god rådgivare. Så ha vi väl också att räkna med den som smakråd berömde greve Castiglione. Slutligen och kanske icke minst med påvens lärde sekreterare, Jacopo Sadoleto, vilken Rafael i sina fresker torde ha förevigat (jfr nedan).

Med det väldigaste idéinnehållet grep sig Rafael genast an i den första stansen, Camera della Segnatura. Det gällde ingenting mer och ingenting mindre än att sinnebildligt åskådliggöra de förnämsta kretsarna av mänsklig odling: kyrkan och staten, vetenskapen och konsten, representerade i de fyra "fakulteterna": den teologiska, den juridiska, den artistiska och den filosofiska, eller — såsom man påpekat indelningen var i hertigens av Urbino bibliotek sådant det beskrives i rimkrönikan av Rafaels far — i de fyra litteraturgrenarna teologi, jurisprudens, vitterhet, filosofi. I 8 smärre takfält och 4 stora väggbilder blev nu detta innehåll av Rafael försinnligat. (Jfr. fig. 27.)

Tyvärr har rummet numera icke helt kvar sin ursprungliga enhetliga prakt. I stället för ett dyrbart intarsiaarbete i panelen — av Fra

Giovanni da Verona — har man målat en dekoration med kariatider. Och själva de rafaeliska freskerna äro ofta restaurerade, särdeles grundligt i koloristiskt avseende i slutet av 1600-talet av Carlo Maratta. Men likväl ge bilderna ännu i dag det väldigaste, mest djupgående intryck av världskonstens mäktigaste idéframställning.

Kyrkans och vetenskapens bilder upptaga de två största väggfälten mitt emot varandra, statens och konstens få nöja sig med något mindre fält över och omkring fönster å de båda andra väggarna. Inskrifter ur dekretalerna samt ur Cicero och Virgilius ange över bilderna huvudtankegången:

Divinarum rerum notitia (fig. 28.)

Denna bild, som anses ha tillkommit först (omkr. 1509), kallas vanligen efter Vasari la Disputa del Sacramento, d. v. s. utvecklingen av frälsningsmedlets hemlighet. Annars är också "teologien" ett vanligt namn. Rättare vore: den himmelska och den jordiska kyrkan (som frälsningens organ). Bilden har, som så många andra av Rafaels större kompositioner, två avdelningar: en jordisk och en himmelsk. De sammanhänga här både ideellt och reellt. Främst korrespondera bådas mittpartier: hostian i monstransen på altaret samt treenigheten i skyn. Kretsen av helgon nedanför denna bildar övergången från det jordiska till det himmelska, och direkt åstadkommes denna också av de fyra änglagestalterna med evangelieböckerna, grupperade kring den hel. Andes duvosymbol. Från det ena till det andra partiet gå förbindande linjer, markerade t. ex. i gester och blickar.

Båda partierna ha för huvudscenerna liksom en absidial fördjupning. I det övre har man funnit anordningen analog med — och väl även beroende av — den traditionella framställningen av Yttersta domen.

En sträng, matematisk uppbyggnad behärskar det hela, liksom i Rafaels äldre kompositioner. Men innanför varje grupp råder en stor växling och kontrastverkan. Schemat för det hela, ehuru i vida enklare gestaltning, fanns redan i Peruginos Cambiobilder — i vilka Rafael kanske medverkat — och i den unge mästarens fresk i S. Severo, som ovan omtalats. (Jfr fig. 11 ovan!).

I det övre partiet dominerar självfallet Kristusgestalten, som håller fram sina genomstungna händer till tecken av frälsningen genom hans död, varom sakramentet erinrar å altaret inunder — där hostian förvandlats till hans lekamen. Denna Kristusgestalt, som i konstens

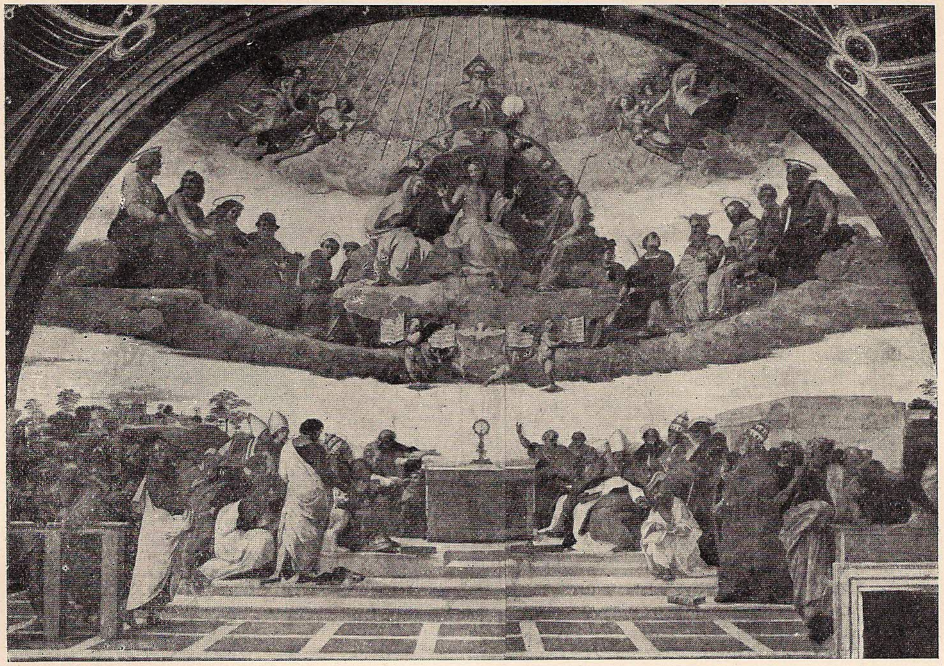

Fig. 28. Disputa del Sacramento.

historia ännu icke blivit uppskattad efter förtjänst, är en härlig, äkta rafaelisk gestalt. Gud fader, över den väldiga glorian, visar en mera traditionell umbrisk uppfattning. På ömse sidor om Kristus trona Johannes döparen, vägrödjaren och hänvisaren, och Maria, modern, förebedjerskan. Nedanför sitta i en krets det gamla och det nya testamentets representanter, storslagna gestalter "i överjordisk sabbatsro" och salig harmoni. Vi igenkänna t. ex. till vänster Johannes döparen mellan David och Adam, utomordentliga karaktärsfigurer. Över i molnen liksom i glorieskenet änglar i olika skepnader, vilka, mer eller mindre framträdande kring de gyllene strålarna å oändlighetens firmament, ge det rikaste liv också åt det himmelska partiet i bilden, utan att störa det mäktiga, allt behärskande lugnet.

I det nedre partiet ser man kyrkans fäder och lärare, vilka — under det i helig vision himlen öppnar sig för dem — skåda, tänka, forska, tala, diskutera, diktera. För kompositionen har en tillfällighet av

Teologien

Rafael väl begagnats: den uppskjutande dörren i väggen till höger som givit anledning till anbringandet av ett kort balustradverk i tavlan, vilket blir för perspektivet en stödje- och utgångspunkt. Vid den samma står en hänvisande (pekande) figur, som i den främre gruppen till vänster motsvaras av en sig vändande ynglingagestalt, också han pekande: dessa äro de "ledande" figurerna i främre planet, "stödjepelare och vilopunkter". En liknande roll ha ett par stående äldre personer på ömse sidor i det bortre planet. De främre gruppernas figurer äro mera genremässigt uppfattade, man har också här gissat på porträttframställningar, t. ex. den skallige gubben bakom den pekande ynglingen, som man kallat "Bramante" (en beundrad teckning därtill i Louvre). I de inre grupperna ser man också ypperliga draperifigurer i växlande och sammansatta ställningar med motsvarigheter eller motsatser i bildens ena och andra halvdel. Närmast altaret sitta de fyra stora kyrkofäderna; bland dem tilldrar sig särskilt Augustinus uppmärksamheten: han dikterar inspirerat om "Guds samhälle" för en nedanför sittande skrivare. Den vördige påven därbredvid anses vara Sixtus IV, Julius II:s onkel. Där bakom ser man den lagerkrönte Dante samt — märkligt nog — Savonarolas skarpa drag. Munken i hörnet längst till vänster skall åter vara Fra Angelico.

Till helheten och sammanhållningen har färggivningen i hög grad bidragit, på samma gång som den framhävt motsatserna. (Numera är tyvärr denna helhetsverkan betänkligt rubbad genom övermålningar, såsom ovan antytts; vissa figurer äro för mörka, andra ha blivit för grella och skarpa i tonen — särskilt i blå färg — och falla därigenom alldeles ur den koloristiska ensemblen.) Redan samtiden beundrade Rafaels förmåga av helhetston, "sfumato", liksom hans konst att genom färg, ljus och skugga ge modellering och "relief". De markerade "ledande" gestalterna framträda i huvudfärgerna gyllengult och strålande blått; så de ovan påpekade två figurerna i det nedre partiets främre grupper samt de stående huvudfigurerna i de borte grupperna; så dominerar ock i det övre partiet Gud Faders blåa mantel mot glorians gyllenfärg (E. Waldmann). Kring dessa grundfärger gruppera sig en rikedom av andra färger efter huvudlinjer, uttryck och stämningar, med mörkare och tyngre toner i det nedre partiets kompakta massor samt ljusare, lättare i det övre.

Fig. 29. Skolan i Athen.

Aldrig har en mera fulländad, mera trosstark, mera gripande och övertygande uppenbarelse av de himmelska härligheterna, en mera överväldigande "divinarum rerum notitia" framträtt i konsten.

Vilken mäktig intuition hos konstnären, i helhet och i detaljer, på grundlaget av — eller snarare i trots av, ville man säga — de lärda överläggningarna, den noggranna programuppgörelsen, som föregått! La disputa är också som enhetlig, storslagen komposition Rafaels största och förnämsta arbete.

Causarum cognitio (fig. 29).

Vetenskapen, "filosofien", som utrannsakar grunden eller orsakerna, som forskar i oavlåtlig strävan med ständigt nya metoder och på ständigt nya områden, framställes här i livligt arbete och tankeutbyte av och mellan en mängd representativa personligheter. Sådana människoskildringar i massa, med uttrycksfullt återgivande av olika andliga strömningar, som Rafael med avgjord framgång sökt ge redan i den

Filosofien

förra bilden, höll, samtidigt och i samma palats, nämligen å det Sixtinska kapellets tak, Michelangelo på att framställa — utan medhjälpare, utan råd, utan åskådare — på sitt eget övermäktiga, patetiska sätt, en mänsklighet i sökande och uppror. Rafaels Disputa är med sin funna andliga ro, med striden och lidandet blott som en avlägsen folie, den mest typiska, mest absoluta motsatsen till Michelangelos kompositioner. Här i "Filosofien" äro ju sökandet och kampen om sanningen betonade, men huru annorlunda än hos Michelangelo! Denna Rafaels bild visar ju kraftigare rörelse, livligare motsatser med mindre starkt och mera sammansatt framhållande av enheten, än den förra — så redan i själva kompositionen, i linjeverkningarna och i perspektivet. Men i det hela härskar dock lugn, harmoni, enkelhet, överskådlighet. Dessa umbriska drag har Rafael förstått att bibehålla bredvid den florentinska massverkan, vilken han här upptog, såsom det med rätta blivit anmärkt. I de livliga grupperna, i de komplicerade ställningarna har man velat se intryck från Michelangelos kartong till den stora målningen för rådhussalen i Florens. Man har för anordningen inom det arkitektoniska schemat hänvisat på Ghibertis reliefer å den östra dörren till Florens' dombaptisterium och — med än större rätt — på Donatellos Paduareliefer. Man har också här tänkt på kompositioner av Dürer. Låt vara att Rafael hämtat ledning av dessa! På liknande sätt ha ju världslitteraturens främste diktare, en Shakespeare, en Goethe, en Oehlenschläger, en Tegnér för sina stora verk här och där, i vissa sidor eller detaljer, fått uppslag från andra, och likväl stå dessa verk i sitt ovanskliga värde kvar som mästarens egna. Så är det ock med Rafaels "Filosofi".

Framför allt synes ju här den klassiska hållningen av Rafael vara åsyftad; man ser den icke blott i typer och dräkter utan i det plastiska lugnet och värdigheten i rörelserna samt harmonien i linjerna. Och denna klassiska hållning har han — från renässansens ståndpunkt — förstått att ge så mästerligt, att bilden i detta avseende blivit normgivande för den följande tiden.

Också i denna väggbild har en dörröppning — här till vänster — givit anledning till balustradmotivet, med verksam gruppering däromkring; här är dock icke åvägabragt motsvarighet på högra sidan, liksom i allmänhet kompositionen är mycket friare. Trappstegsanordningen är i denna bild ännu mera verksam än i den förra. Arki-

tekturen är väldig, men klar, ren och enkel. Även om Rafael här har hämtat uppslag från Donatello och till och med mottagit ledning av Bramante, så torde dock den mästerligt uppbyggda hallen — som redan visar barockens storslagenhet — väsentligen vara Rafaels egen komposition, hans första stora byggnadsverk eller rättare hans andra, ty i Sposalizio visar han sig ju redan som en ypperlig arkitekt. Luftig och ljus, men i majestätiskt lugn lyfter sig byggnaden över de myllrande skarorna på terrassen. Sammanspelet i linjer och färger mellan dem och människorna därinunder är mästerligt: de utfylla och komplettera varandra. För enhetligheten och sammanhållningen i det hela, den slutna kompositionen, är också arkitekturen oumbärlig. Av kassetterade tunnvalv täckta hallar utgå från ett centralparti längst (mitt) i bakgrunden, som är ypperligt belyst: det är vetenskapens tempel. Dess hallar äro vidöppna, tillträdet är fritt från alla håll; här å bilden ser man ju blott en sida därav (med den klassiska filosofien), men den är från renässansens och humanismens synpunkt den viktigaste. I nischer stå statyer av den grekisk-romerska mytologiens representanter för vetenskapens beskydd, Apollo och Pallas.

Med denna storslagna arkitektoniska anordning har Rafael som ingen annan fastslagit den klara — både enhetliga och sammansatta — rumsverkningens och fördjupningens betydelse för den moderna konsten.

På den öppna tempelterrassen ha det filosofiska tänkandets målsmän från den klassiska forntiden samlat sig i meditation, diskussion, föredrag, litterär alstring — en rikt nyanserad mångfald. Ej en men två centralgestalter stå överst på trappan, man kallar dem (väl med rätta) Plato och Aristoteles. Och hela bilden går sedan gammalt under benämningen S k o l a n i A t h e n, ett populärt namn, som liksom “disputa del Sacramento“ blott utmärker ett delmotiv — om ens det — och kan vara missledande nog. Plato, med storslaget tänkarhuvud, pekar uppåt, mot “idéernas“ värld; Aristoteles, i kraftfull manlighet, utåt mot den jordiska verkligheten, realiteten (se fig. 30). De tyckas vara i livlig ordtvist, och Aristoteles' åtbörd är präglad av vrede. Men ett plastiskt lugn vilar över dessa centralfigurer, vilka också härigenom bilda stödje- och vilopunkter i den livliga tavlan. Aristoteles-typen kan man för övrigt följa tillbaka till föregående skapelser av Rafael, närmast erinrar den om Adamgestalten i Disputa. Plato, en förädlad åldringstyp, har blivit den ideale siaren, som sträckt sin inverkan

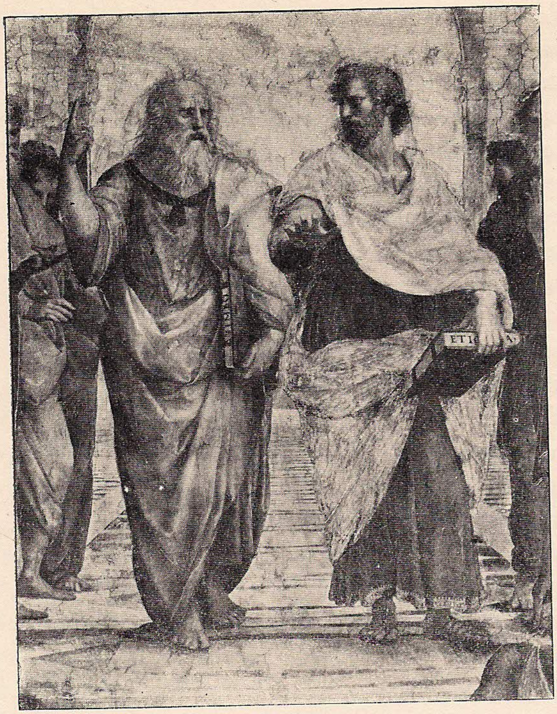

Fig. 30. Plato och Aristoteles ur Skolan i Athen.

långt fram i tiden, kanske ända till Richard Berghs Fröding. Omkring och nedanför dem gruppera sig representanterna för de olika livsåskådningarna och forskningsgrenarna i fri växling. Vad de "heta" spelar konstnärligt föga roll. Men några kunna vi ju med lätthet identifiera. Till vänster om Plato se vi Sokrates uppsöka en skara sofister, som han med sin klara logik övervinner i diskussionen. Nedanför dem urskiljas några ypperliga figurer, t. ex. den ljusklädde unge mannen — tydligen ett porträtt — vilken kompositionellt verkar som en lugn "delare", samt den åldrige, som raskt vänder sig om, "den leende Demokrit", vilken tyckes, i blicken och linjerna, ha en viss, mindre vänskaplig rapport med Aristoteles. Vid honom, mera mitt på scenen, sitter nedhukad i forskartankar Heraklit: i en sådan mäktig gestalt har man velat hos Rafael se icke blott en tävlan med Michelangelo utan till och med ett förebud till vissa av dennes takfigurer i Sistina. Det snedställda blocket, vid vilket Heraklit stöder sig och skriver, har en särskild betydelse för rumsverkningen. Snett ovanför på trappan, placerad som en kyrkotiggare, ligger, halvklädd, cynikern Diogenes. Den nedre gruppen till höger är samlad kring Archimedes, som utför ett bevis med sina cirklar. Den stående gruppen i högra hörnet är icke den minst intressanta, den kungliga geografen Ptolomæus är inbegripen i samtal med persern Zoroaster, som blickar mot de båda från sidan inträdande männen, av vilka vi i den

ene upptäcker Rafaels egna drag (se fig. 15 ovan). Den andre har man än gissat vara Perugino, än Sodoma, som Rafael velat hedra; nyligen har man (Wanscher) framkastat, att det sannolikaste är att figuren skulle föreställa den konstnär, som nu stod Rafael närmast, nämligen Bramante. (Månne icke dragen äro väl ungdomliga för denna attribuering?) Zoroaster skulle vara Jacopo Sadoleto, den påvlige sekreteraren, vilken måhända också deltagit i planens utarbetande för denna bild. Rafaels porträtt (se fig. 15 ovan) är ju hans mest säkra (egenhändiga) självporträtt, tyvärr dock övermålat liksom flere av de övriga gestalterna.

Färggivningen har annars också här — ursprungligen — i hög grad framhävt kompositionen och betonat huvudmomenten, massornas fördelning och rummets fördjupning. Också här är det guldgula jämte det högblå huvudfärgerna för denna verkan, än anbragta tillsammans, än omväxlande. Mot det blå i Aristoteles' dräkt står annars — liksom i altarbildernas huvudfigurer — det röda i Platos. För övrigt äro här, i överensstämmelse med kompositionen, färgskiftningarna synnerligen rika, och särskilt förekomma ofta s. k. changeantverkningar, mer eller mindre omärkliga övergångar i samma färgplan, t. ex. från blått till rosa, från grönt till guld eller också till rödbrunt o. s. v. Såväl i färger som i linjer och uttryck betecknar "Skolan i Athen" den största rikedom och mångfald i Rafaels "oeuvre".

Numine afflatur (fig. 31).

Här illustrerar Rafael den inspirerande livsverksamheten, konsten eller "poesien". På Parnassen är det stilla frid, kontemplation, inre seende, harmoniskt meddelande. I en fritt grupperad krets av de nio "sånggudinnorna" samt skalder och skaldinnor sitter i gudalik nakenhet Apollo själv under lagerträd, helt hängiven åt inspirationen: "av gudomen är han ingiven" (numine afflatur). Som accompagnerande instrument har han det mest melodiska, fiolen; hans blick riktas i intuitionens ögonblick uppåt. Det är hos denne Apollo, naturligt nog, något antikt — liksom i hela scenen — men tillika har han över sig något omedelbart liksom ur folkfantasien hämtat. Han har också blivit en urtyp för inspirerade gestalter i konsten ända fram till Ernst Josephsons Strömkarl och Näcken.

Någon sträng komposition har Rafael, som jag antydde, här icke iakttagit — väl helt avsiktligt, då det gällde en sådan scen och då han

just här ville undvika stelhet och enformigt allegoriserande, som ännu vidlåder t. ex. Peruginos Cambiofresker (Perugia, se ovan s. 12). Mästerligt har han utnyttjat den anordning, som det i väggen sittande fönstret betingade: däröver reser han Parnassen. Emellertid kan det icke hjälpas att intrycket blir något splittrat och oroligt; grupperingen tyckes på vissa punkter sakna mening. Det hela är dock väl balanserat, och linjerna gå mjukt och i vågig korrespondens, både vad huvuddelarnas förbindelser och detaljerna angår. Icke minst bidrar färgen — som i denna bild är bättre bibehållen i sin ursprunglighet än i de två ovan behandlade bilderna — att ge en konstnärlig avvägning åt det hela. Också här är — såsom Waldmann påpekar — tvåklangen av gult och blått dominerande, nämligen i växling. Kraftigt framglänser i övre planet till vänster Homeri blå mantel och som kontrastfigur den stående sånggudinnan till höger (vändande ryggen till) i gyllene gult; likaså bilda hörnfigurerna i de nedre partierna till vänster och höger motsvarigheter och kontraster i resp. gult och blått. För övrigt är också här färgväxlingen livlig.

Flere enstaka grupper både i de centrala partierna och i utkanterna fängsla genom både linjer och uttryck.

Vissa figurer framträda i historisk uppfattning. Man igenkänner bredvid Homeri' mäktiga gestalt Dantes mera silhuettartade och skugglika samt på andra sidan Virgilus. Nedanför sitta skaldinnorna med Sapfo längst fram. Bland personagerna i övre planet till höger har man bl. a. velat identifiera den under Rafaels tid berömde Sanazaro. De två nedanför längst fram stående skola vara Pindarus och Horatius.

Det finnes ett stick av Marcantonio, som visar Parnassen med åtskilliga avvikelser från Rafaels utförda komposition, flera trädgrupper, genier i luften m. m., i fyrkantigt format. Om det icke återgår på ett äldre utkast av Rafael själv, återger det väl en i hans verkstad framkommen variant. Att det skulle vara en föregående komposition av annan mästare — Sodoma — anser jag uteslutet. [1]

Jus suum unicuique tribuit (fig. 32).

---

[1] Bland svagheter i Rafaels bild kan man anmärka upprepningen av den sittande ställningen från sånggudinnan närmast Apollo i Sapfofiguren nedanför honom. Dylik i ögonen fallande upprepning av ett sammansatt kroppsmotiv med än mera osköna linjer förekommer också någon gång i Skolan i Athen, se t. ex. två figurer på övre trappavsatsen t. höger.

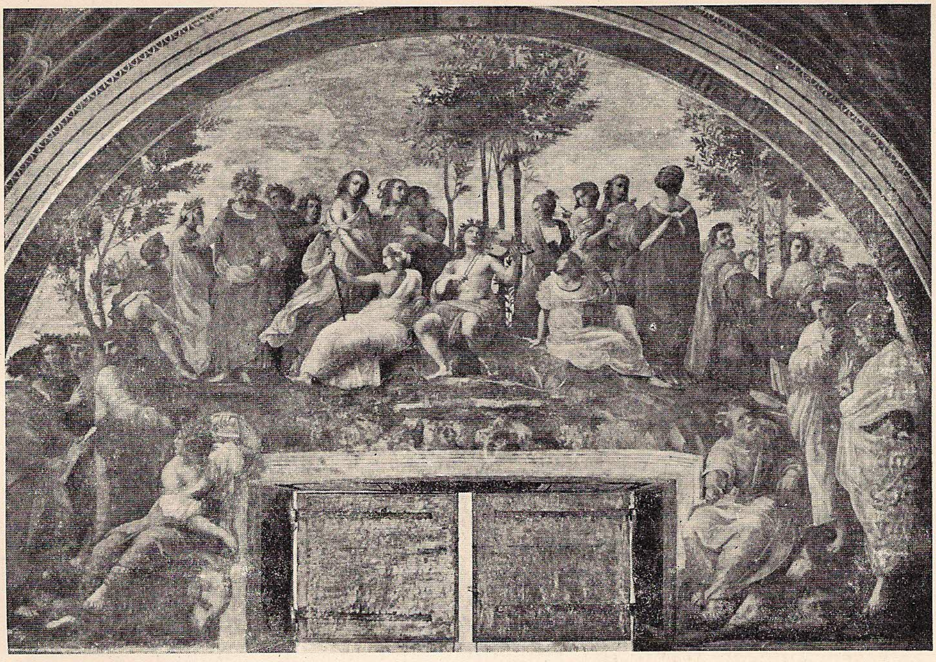

Fig. 31. Parnassen

I bågen över fönstret på motsatta ytterväggen har Rafael anbragt en allegorisk framställning av de tre huvuddygder, som utgöra Jurisprudensen och betinga att "rätten ger var och en sitt": Fortitudo (styrkan), Veritas (sanningen) och Temperantia (måttfullheten). Men vilka dekorativa gestalter av högsta skönhet, dessa tre kvinnofigurer med de små putti lekande och sammanbindande! Vilken avrundad komposition! Vilka mjuka linjer, vilken fulländad draperibehandling! Sammanspelet av figurerna åstadkommes av både rörelse och färg. Rörelsen synes börja från höger, under det att belysningen kommer från vänster. Längst t. h. sitter Temperantia tyglande med milda tömmar geniens flykt. I mitten tronar Veritas (eller Sapientia) i lugnt majestät, oförskräckt blickande in i den av genien t. v. framsträckta spegeln. Längst t. h. stannar blicken vid Roburs kraftiga, lugna gestalt under eken.

Polsin ✓

Med rätta har man framhållit, att mästaren här givit både plastisk relief och målerisk charme, och detta i en klar arkitektonisk uppbyggnad.

Den måleriska charmen ligger i de ljusa färgerna — här synnerligen väl bibehållna — med valörerna i full jämvikt utan starka brytningar eller ensidigt härskande lokaltoner. Dessa färger — vitt (i dräkterna), ljusblått (i himlen), mossgrönt (i sockeln) samt för övrigt helblått, rosa, grått och lila — stämma förträffligt in i det helas upphöjda harmoni, på samma gång som de förbinda och leda rörelsen.

Här har Rafael endast begagnat det övre bågfältet till sin huvudframställning. Men jurisprudensen illustreras icke blott av denna linjesköna dekorativa allegori, den fick också liksom ett fast underlag, i det att två historiska, för rättens utveckling betydelsefulla scener anbragtes nedanför kring fönstret. På den ena sidan se vi: kejsar Justinianus mottager pandekterna av Tribonianus, på den andra: påven Gregorius IX mottager dekretalerna av Raymundus — den världsliga och den andliga rätten. Varken den ena eller den andra av dessa målningar torde mästaren ha utfört egenhändigt, knappast utkasten därtill. Bäst är påvescenen, med perspektiviskt djup; här intressera också porträtten av Julius II i Gregoriusgestalten, Giovanni de' Medici, sedan Leo X, i kardinalen till vänster, och Alexander Farnese, sedan Paul III, i den till höger.

Grisaillemålningarna nedanför å fönsterväggarna härstamma från senare tid eller äro i varje fall icke av Rafael själv. Av hans verkstadsmedhjälpare äro sannolikt valvmålningarna, om än gjorda efter mästarens anvisning. Den dekoration av ornament, som här förut av Sodoma anbragts, fick sitta kvar; men i 8 små fält därinom målades nu scener och figurer. (Jfr fig. 27.) De 4 fyrkantiga bilderna i hörnen ha ämnen som hänföra sig till de stora väggmålningarna inunder: Syndafallet, Astronomien med två genier över världsklotet, Apollo och Marsyas samt Salomos dom. De två första kompositionerna i synnerhet äro vackra, och flera gestalter sköna. De 4 rundbilderna emellan dessa innehålla motsvarande allegoriska kvinnogestalter: Teologien, Filosofien, Poesien, Jurisprudensen, omgivna av putti som bära tavlor med ovan meddelade latinska rubriker. Till dessa gestalter har Rafael sannolikt gjort utkasten, såsom man kan sluta av Marcantonios stick samt av en (i Windsorsamlingen) bevarad svartkritteckning av "Poe-

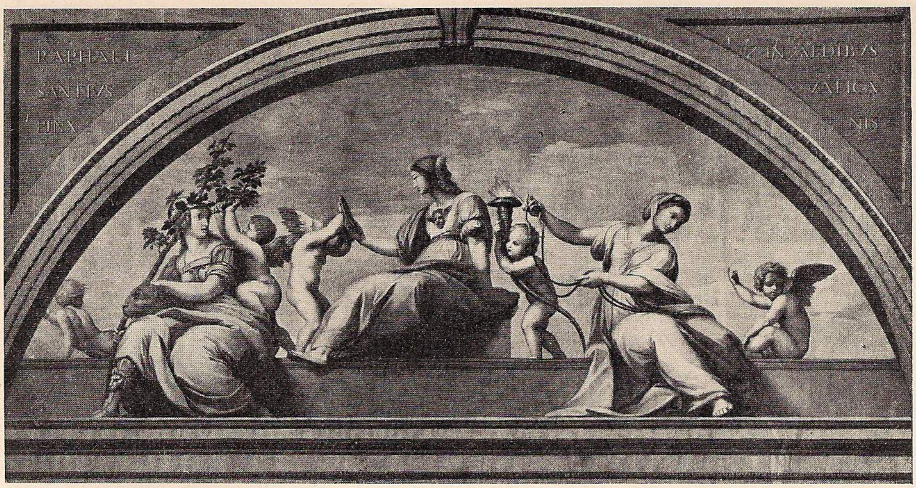

Fig. 32. Robur, Veritas, Temperantia.

sien", vilken är vida ädlare och mera konstnärligt hållen är den utförda bilden av samma allegoriska personlighet.

Det torde icke ha dröjt länge efter slutförandet av dekorationen i Camera della Segnatura (år 1511) innan Rafael grep sig an med utsmyckningen av följande rum, vilket nu efter den märkligaste av de två största bilderna kallas *Stanza d'Eliodoro*.

Takets dekoration tillskrives vanligen Baldassare Peruzzi från Siena, som också skulle ha målat de fyra scenerna där (ur G. Testamentet) — livliga scener med kraftfulla gestalter, som synas röja någon inverkan från Michelangelo. — Karyatiddekorationen å väggarnas nedre del är senare tillkommen.

I denna stans gällde det att i bild åskådliggöra kyrkans makt och seger. Därtill valdes följande ämnen: Heliodorus utdrives ur Jerusalems tempel (ur II Makkabeerboken), Petrus befrias ur fängelset (Apostlagärningarna XIII: 6—7), Attila avskräckes från plundringen av Rom år 432 samt Kristi lekamensundret vid mässan i Bolsena 1283.

Här voro uppgifterna bestämda av historiska eller legendariska fakta, och uppfinningen således begränsad. Men i gengäld ha ämnena här betingat verklighetstrohet samt handlingsframställning, alltså omedelbart liv och rörelse.

På ett glänsande sätt ha tre av dessa uppgifter lösts av Rafael, den fjärde synes han ha överlämnat åt medhjälpare.

Som komposition står Heliodors utdrivande högst, den intar också i konstens historia en alldeles särskild, utmärkt plats (fig. 33). — Berättelsen hos apokryfen är ganska detaljerad och omfattar flere episoder. Rafael har för den simultana framställningen sammanslagit dem till en, med dessa moment: folkets förskräckelse, översteprästens bön, skatternas bortrövande samt den himmelska bestraffningen. Till dessa har konstnären lagt — ohistoriskt men verkningsfullt — påvens intåg på sin "sedia gestatoria" med sitt följe, såsom ett tecken till kyrkans seger. Han låter handlingen försiggå i en stor kyrkohall, tredelad liksom templet i Skolan i Athen. Här har Rafael haft den djärvheten att låta bildens mitt bli tom och de monumentala trappstegen helt framträda samt förlägga den centrala handlingen till ena sidan, det högra hörnet. Den syriske fältherren, som rövat änkors och faderlösas egendom, och vars knektar nu — från en sidogång — inkomma på scenen lastade med bytet, drabbas plötsligt vid utgåendet från templet av en himmelsk ryttares gissel och hotas ytterligare av tvenne nedsvävande straffänglar. Gruppen av Heliodor och hans knektar är ypperligt sammansatt med en mångfald rörelseaccenter inom en mycket liten omkrets. Grupperna till vänster utgöras dels av den klagande, upprörda folkhopen — i själva verket mycket få personer, som dock verka massa — dels, som en verksam kontrast mot de upprörda scenerna, av påven och hans förnäma följe.

Påven har här, helt naturligt, fått Julius II:s drag. I (de främre) bärarne av stolen har man velat igenkänna Marcantonio Raimondi och Albrecht Dürer. En herre i förgrunden visar en sedel med inskrift "Joh. Petri de Falconeriis" — det var väl en särskild tillfällighet som gjorde att Rafael, möjligen som en vän- eller artighetstjänst, förevigat denne hovman i ett sällskap av så illuster art.

I bakgrunden t. v., men framför altaret, synas några män, klängande sig upp på en pelare: de fortsätta den förskräckta kvinnogruppens rörelse och bidraga dessutom till bildens fördjupning; kompositionellt ha de också — såsom ofta framhållits — den betydelsen att bilda övre utgångspunkten för en diagonal, som leder ned till och riktar blicken mot huvudhandlingen, undret. På andra sidan pelaren stå

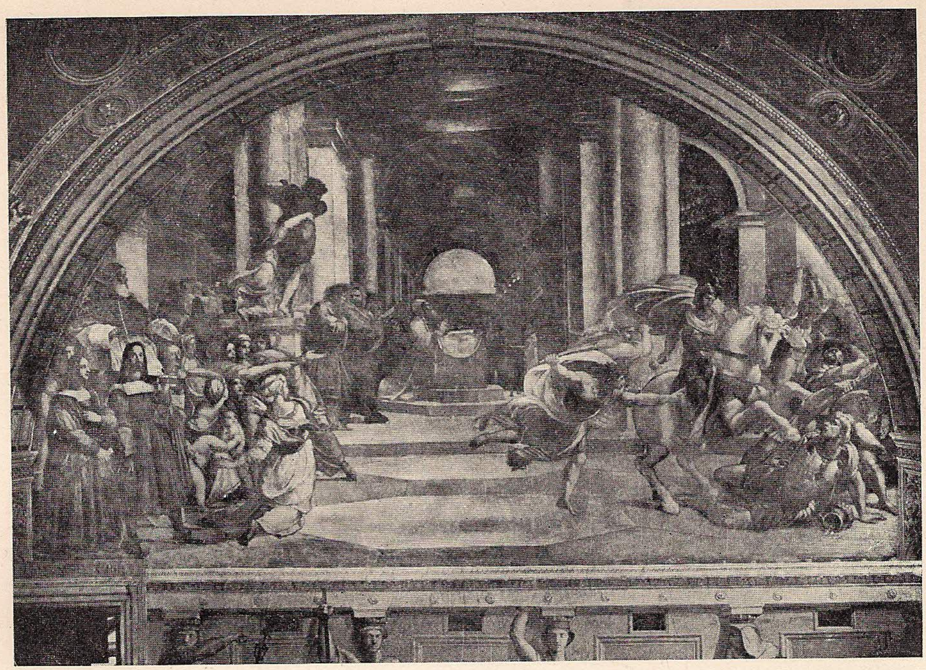

Fig. 33. Heliodors utdrivande ur templet.

andra åskådare i en mera lugn grupp, som bildar övergången till bildens matematiska centrum, prästen vid altaret, vilket utgör den harmoniska slutpunkten för perspektivet. Med Heliodor (och den himmelske ryttaren) å den ena sidan samt den knäböjande kvinnan å den andra (i förgrunden t. v.) bildar översteprästen en för kompositionens styrka betydelsefull trekant. I dessa figurer återfinna vi också den i första stansen dominerande tvåklangen av guldgult och blått, under det att bifigurerna som vanligt ha mera brutna färger. — Färgerna äro här för övrigt dämpade genom det skymningsartade halvdunkel, som råder i denna bild. Ljus- och skuggverkan blir också här mera framträdande än i den föregående stansen. — Tyvärr lider denna bild emellertid av starka övermålningar, särskilt i påvegruppen till vänster.

Här i Heliodorscenen visar sig Rafael på höjdpunkten av sin "illustrativa förmåga" (Berensons uttryck). Han har, såsom Wölfflin

säger, "här givit mönstret av en monumental berättarkonst för alla tider".

Genom den fria kompositionen i denna bild, där tyngdpunkten förlagts till ena hörnet, och det därmed sammanhängande starka rörelsemomentet, balanserat av lugna företeelser dels i gruppen längst till vänster, dels i bakgrunden, har Rafael dessutom, med upptäckandet av "krafternas parallellogram", inaugurerat en ny riktning inom måleriet, som utgör ett bland de första tecknen på barockstilens annalkande, en stil, som det annars blev Michelangelos lott att så väsentligt befordra. —

Mässan i Bolsena är, liksom Petri befrielse, inkomponerad över ett fönster (fig. 34). Detta fönster sitter icke fullt i väggens och bildytans mitt; men olägenheten härav neutraliseras genom altarets vertikallinjer — den vänstra över fönstrets upprättstående mittpost — samt genom anordningen med påvens bärstol (t. h.). — Ämnet är hämtat från en legend om ett under, som skall ha ägt rum i nämnda norditalienska stad, där en ungersk präst, som tvivlade på hostians förvandling, plötsligen såg detta under försiggå å duken (corporale) inför sina ögon; påven Urban IV lät i anledning därav instifta Corpus-Christi-festen. Relikerna, corporale med blodfläckarna, förvarades sedan i Orvieto och där hade Julius II en gång högtidligt tillbedit dem.

Kompositionen — i vilken man velat se någon inverkan av en bild ur Dürers Marienleben — är här enhetlig och sluten, såsom också ämnet betingade; men huvudpersonerna äro egentligen två. Av dessa tar dock påven — också här anakronistiskt införd — största intresset, hans markerade skarpa profil uttrycker viljekraft och trosvisshet gent emot prästens mera slappa drag och ger en inkarnation av kyrkans seger. — Huvudscenen sammanslutes i det yttre av den runda korbänken bakom altaret samt valvet därbakom. (Jfr valvbågarnas funktion i Betlehemitiska barnamordet, i Skolan i Athen och i Heliodorbilden.) Den ståtliga arkitekturen bidrar också här till det storslagna intrycket, likasom till scenens fördjupning.

Till höger och vänster nedanför har Rafael skapat präktiga grupper av olika stämning: lugn väntan och säker tillförsikt å ena sidan, from häpnad och upprörd förvåning å den andra.

Också koloristiskt utgör det vänstra partiet en motsättning till det

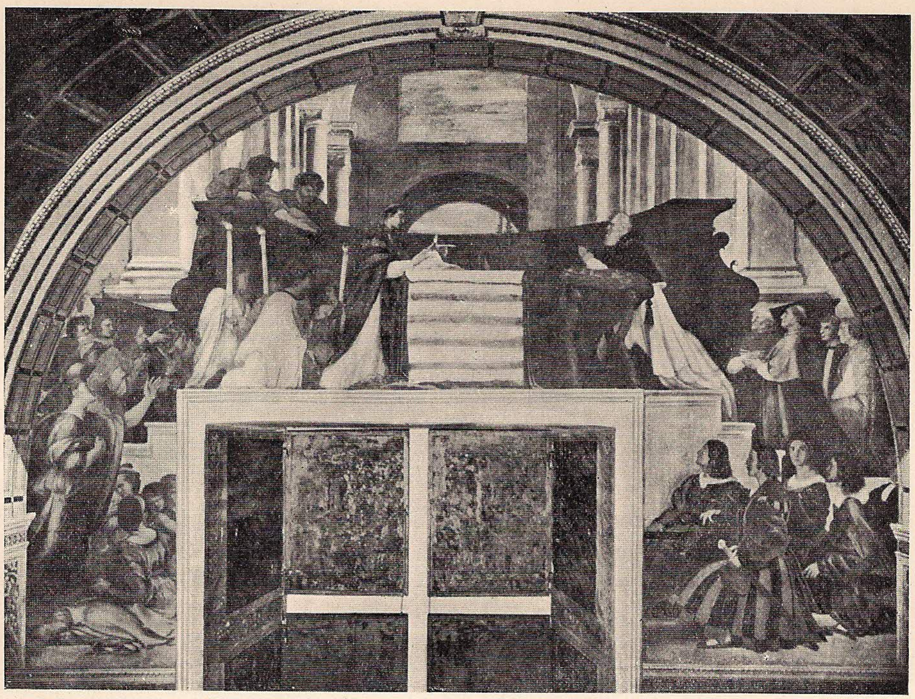

Fig. 34. Mässan i Bolsena.

högra: här starka mättade färger, där ljusa nästan pastellartade (Waldmann). Även i bildens centrala delar äro motsatserna starka mellan ljusa och dunkla partier. Det vita altaret avtecknar sig skarpt mot den brunsvarta korbänken, vilken också ger relief åt huvudpersonernas figurer. Prästen har svart kåpa med gyllene ornament, påven en röd mantelkrage. Gyllenröd är den mjuka kudden, som ligger på den förgyllda stolen, där påven knäböjer.

Bilden mitt emot, vanligen kallad Petri befrielse (fig. 35), är på sitt sätt den intressantaste, ehuru dess komposition sönderfaller i tre skilda moment: 1) Petrus uppsökes i fängelset av ängeln, 2) knektarna vakna och börja göra sig redo att efterse fången, som dock försvunnit, i det att 3) Petrus föres ur fängelset av ängeln utan att de närmaste vakterna märka det. (Ämnet har sannolikt valts på den grund, att Julius II som kardinal haft S. Pietro in vincoli till sitt titulärprebende

— han ligger också begraven i den kyrkan.) Fullkomlig regelmässighet och jämvikt råder i det yttre arrangemanget, med fyra personer i varje scen. Men dessa ha helt tvånglösa ställningar och äro för övrigt mästerligt inkomponerade i de trånga bildytorna. Dessa brytas i olika plan, så att sidoscenerna å trapporna synas delvis försiggå framför fängelsegallret. — Det underbara åstadkommes — såsom man riktigt anmärkt — genom samtidigheten i dessa scener. Belysningen bidrar också väsentligen därtill. Som sig bör är den starkast i ängelns sken vid utgåendet, där Petrusgestalten präktigt avtecknar sig mot glorian. Belysningsförhållandena ha också en stor betydelse för det nyss antydda perspektivet och rumsverkan. Redan fängelsemurarna träda genom halvdagern något tillbaka. Så är scenen till vänster — för berättelsen den minst betydelsefulla — genom belysningsförhållandena av största intresse, i det att däri en egendomlig ljusbrytning äger rum av fackelsken och månsken. Också rörelseaccenterna hos de fyra knektarna här äro mästerligt betonade (vila i sömn — orolig slummer — begynnande uppvaknande — full vakenhet).

Färgerna spela ju i denna bild en mindre roll. Jämte det guldglänsande i skenen värmer det rosafärgade i ängelns dräkt. Knektarnas kläder gå dels i rött, dels i grönt.

Vad Rafael här åstadkommit i ljus- och skuggverkningar — för hela kompositionens indelning, för djupverkan, för intryckets mystik — blev epokgörande. Nattstämningar hade han studerat hos Piero della Francesca; och ett månskensstycke (porträtt) hade Piero di Cosimo målat. Ljusdunkelsverkan hade Leonardo infört. Men först genom den mäktiga bilden av Rafael lärde man känna nattstämningen med dramatisk verkan och såg kombinerade ljuseffekter användas i stor stil. Emellertid fullföljdes icke denna riktning vidare av Rafael själv. Yngre mästare togo upp problemen: Correggio och så naturalisterna från 1500-talets slut (Caravaggio etc.). Och till sin fulländning löstes de först norr om alperna, av nederländarna med Rembrandt i spetsen. [1] —

[1] Redan Vasari (Vita di Raffaello XV: 6, 8) framhäver det beundransvärda i belysningsförhållandena i Petri befrielse — bl. a. huru knektarnas vapen återstråla ljuset på skiftande sätt — och konstaterar att Rafael häri blev "il maestro degli altri" och att denna bild, där han framställt natten mera naturtroget än någon förut lyckats, blev "la più divina e da tutti tenuto la più rara".

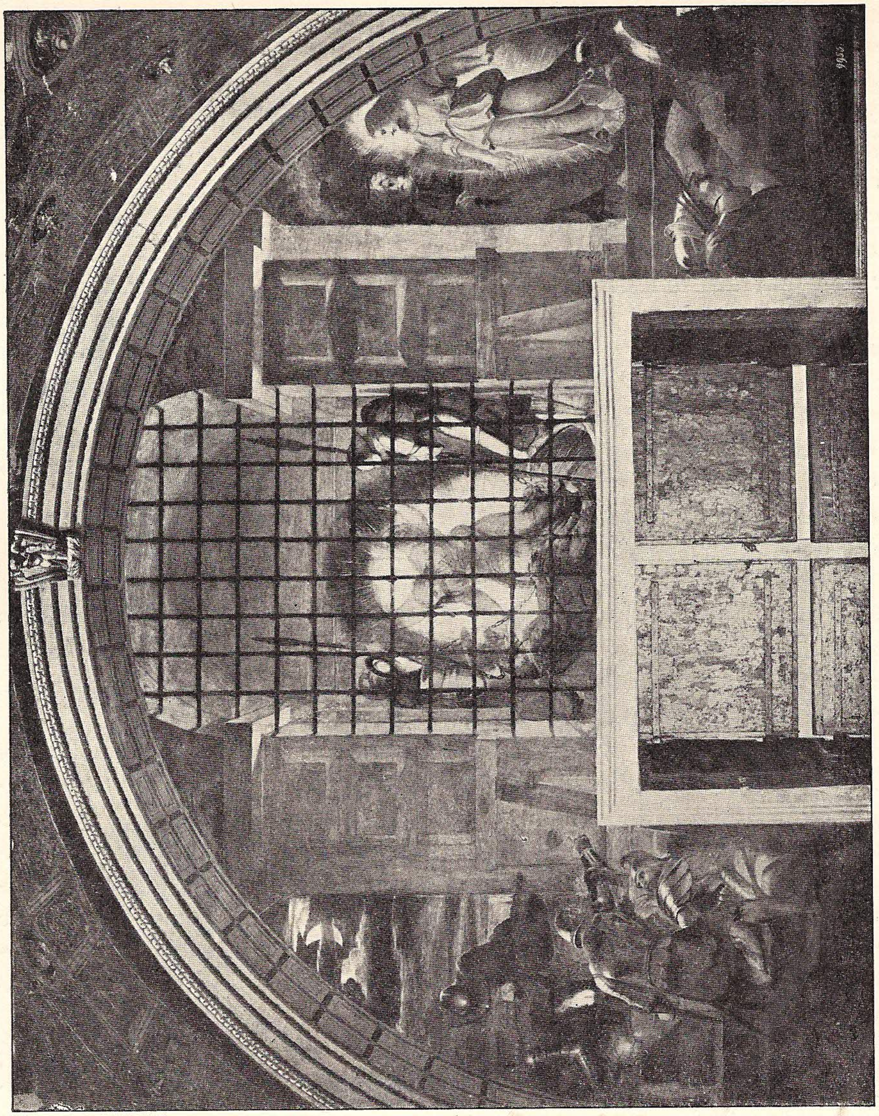

Fig. 35. Petri befrielse ur fängelset.

Den fjärde stora bilden, som upptar helväggen mitt emot Heliodors utdrivande, har — enligt vad man numera allmänt antar — utförts av någon medhjälpare (t. ex. G. F. Penni). Rafael har dock antagligen varit med om den allmänna planen samt översett det hela. År 1514 var rummets dekoration färdig (enligt inskrift på tre ställen); bland det sist utförda var troligen denna bild; Attila avskräckes från plundringen av Rom. Två himmelska gestalter, Petrus och Paulus, Roms skyddspatroner, visa sig och hejda segerherren. Scenen är livlig, men överfylld och utan klarhet i kompositionen. Också här är emellertid en verksam motsats: mellan de krigiska horderna i upprörd kamp och påvemaktens representanter i lugn värdighet. Leo I bär — naturligtvis — Leo X:s drag, den fetlagde mediceern, som på våren 1513 efterträtt Julius II. Också i hans följe ser man flera personhistoriskt intressanta gestalter.

Så avslutades detta andra praktrum i påvarnas residensslott, som nu genom Rafael och Michelangelo blev ett konstens centrum utan like, med bilder, epokgörande för hela den följande utvecklingen.

De båda mästarnas arbeten gå här parallellt, även om Rafael förut påverkats av Michelangelo. Innan den första stansen målats, hade den förre — såsom man nu anser — icke fått se den senares påbegynta takdekoration i Sixtinska kapellet, och den andra stansens framställningar gå i en helt annan riktning.

Genom dessa visar sig Rafael som en dramatisk kompositör av första rang. I kompositionens slutenhet och handlingens koncentration övergår han Michelangelo, vars överlägsenhet åter ligger i gestalternas mäktighet och storslagna patos. Som en äkta dramatiker når Rafael sin verkan genom några få personer, bipersonerna äro också få, men de äro grupperade så skickligt att de verka som massa. Han skyr därvid icke starka kontraster och djärva förskjutningar. Den stränga symmetrien aktar han ej mera nödig, tvärtom visar han att livfullheten betingar assymmetri.

Rafael tränger här också fram till en för tiden ny verklighetsuppfattning, en realism, med påtaglig sannolikhet också i de fingerade eller fritt komponerade scenerna. Den ökade betydelse för bild- och rumsverkan, han i andra stansen ger åt ljus- och skuggverkningarna, bidrar i hög grad härtill — i den första stansen stå

figurerna ännu i ett jämnt klart ljus utan (starkare) skuggor. Också i det koloristiska visar sig utvecklingen: hos huvudgestalterna ser man alltjämt jämförelsevis rena färger, hos bipersonerna mera brutna, men fördelningen göres nu i större plan och med starkare kontraster. — Den nya tiden är invarslad.

RAFAEL OCH LEO X. STANZA DELL' INCENDIO STAFFLIBILDERNA UNDER DE SISTA ÅREN

I JULI 1514 SKRIVER RAFAEL TILL SIN MORBROR SIMONE de Ciarla i Urbino, att han "redan börjat måla ett nytt rum för Hans Helighet". I detta brev nämner han också om andra stora uppgifter, som nu bundo honom vid Rom, framför allt den nya Peterskyrkans byggande. Också för påvens bankir Agostino Chigi var konstnären nu sysselsatt både som arkitekt och dekoratör, såsom vi snart skola se. I Vatikanen ombesörjde han för övrigt andra utsmyckningsarbeten. Från år 1513 omtalas de ovan nämnda målningarna i Corridore di Bramante, kanske fortsattes dessa under Leos tid av andra. Och vi skola längre fram lära känna ännu flera arbeten därstädes som mästaren åtog sig.

Julius II hade avlidit i mars 1513. Hans efterföljare Leo X hade mediceernas medfödda konstkärlek; och i påvestolens intresse låg det förvisso att de av Rafael påbegynta arbetena fortsattes. Ja, den nye påven — som till sin sekreterare gjorde Rafaels vän och beskyddare Bembo — utvidgade planerna än mer och ville till nya väldiga uppgifter begagna Rafaels enastående habila geni. På detta sätt hopade sig arbetena för denne alltmer, såsom nyss antytts. I augusti 1514 blev Rafael utnämnd till arkitekt för Peterskyrkan, och ett år senare till chef för utgrävningarna av antika marmorrester och bevarare av de funna inskrifterna.

Beställningar på tavlor inströmmade, men mästaren måste avsäga sig många och även för dem, som han åtog sig, måste han mer och mer anlita medhjälparnes biträde.

Vi måste nu tänka oss Rafaels verkstad betydligt utvidgad och den biträdande personalen alltmera ökad. Bredvid arkitektkontoret och den arkeologiska kommissionen, som så småningom tyckes ha tagit hans största intresse, uppehölls målarateliern med en hel del dugande krafter. Vasari talar om "otaliga" medhjälpare och berättar, att när

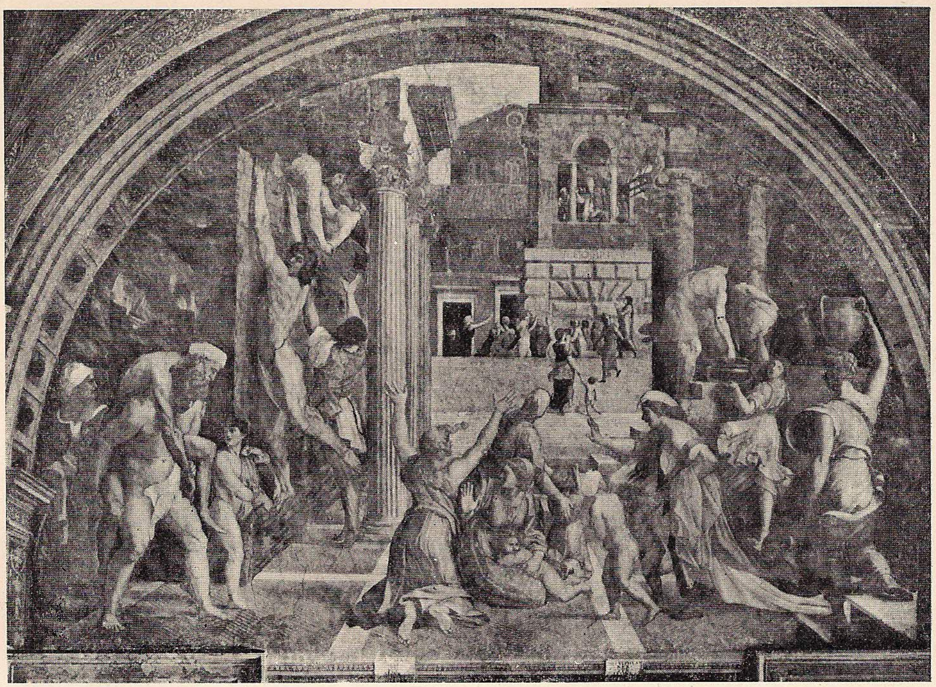

Fig. 36. Branden i Borgo.

han begav sig till hovet, följdes han av en hedersvakt av "femtio målare, alla duktiga och goda".

I denna hans atelier kunna vi måhända återfinna en vän från ungdomsåren, från faderns verkstad, med vilken han också samarbetat i Perugia: *Evangelista di Pian di Meleto*. År 1514 finner man dem båda upptagna i Corpus Christibrödraskapet i Urbino, en utmärkelse, varmed hemstaden tydligen ville hedra mästaren och hans medhjälpare. Men för övrigt synes denne Evangelista under de senare åren ha spelat en mera underordnad roll. I stället framträdde nu *Giovanni Francesco Penni* samt sedan *Giulio Romano*. Den förre hade sannolikt, såsom ovan påpekats, redan tidigare inträtt i Rafaels verkstad och synes under flere år hava förestått den ("il fattore"); hans "flata", silhuettmässiga och hårda figurstil har man velat se i de två första stansernas småfält samt i Attilabilden; också i den tredje stansen skola vi

återfinna honom. Under Pennis ledning utbildades sannolikt den ovan omtalade *Battista Luteri* samt svågern *Perino del Vaga,* vilken jämte stuccatören *Giovanni da Udine, Polydoro da Caravaggio* m. fl. omtalas vid loggiernas dekorering. Giulio Pepi, kallad Romano, blev av alla dessa den mest ryktbare. Han var född omkr. år 1500, inträdde nog tidigt i Rafaels atelier och säges redan ha fått börja utföra större arbeten vid tiden för den tredje stansens dekorering. Livfulla ställningar, rörliga scener och en fantasirik men orolig komposition utmärker hans konst. Han var mycket användbar och synes även hava arbetat på Rafaels arkitektkontor.

Den tredje stansen, nu vanligen — efter den märkligaste bilden — kallad Stanza dell' Incendio, var Leo X:s matsal. Dekorationen här hade redan påbörjats av Perugino, och dennes valvmålningar lät Rafael, av skyldigt undseende för den forne läraren, sitta kvar. De stora bilder, som nu skulle utföras å väggarna, fingo till ämnen praktscener ur påvarnas historia och visserligen sådana påvars, som hetat Leo: Leo III:s värjemålsed, Karl den stores kröning av Leo III, Leo IV:s seger över saracenerna vid Ostia samt släckandet av branden i en av Roms förstäder (Borgo vecchio) genom Leo IV:s bön. De tre först omtalade, vilka antagligen utförts efter den sistnämnda — hela arbetet avslutades 1517 — har Rafael själv icke lagt hand vid. Slaget vid Ostia anser man vara av Giulio Romano (?), Leo III:s ed samt Karl den stores kröning åter av Penni. Leo III:s ed är målad ikring och över ett fönster i viss (yttre) anslutning till kompositionen av Mässan i Bolsena. I Karl den stores kröning, en tråkig ceremonibild, förekommer som motsats till prelaternas lugna enformiga rader, en genreartad scen i förgrunden med bänkbärande tjänare, vilkas rörelser äro livliga nog, men som brutalt draga uppmärksamheten till sin obetydliga gärning. Å båda bilderna förekomma porträttfigurer.

Vasari påstår, att Rafael gjort teckningarna till dessa fresker och att han översåg utförandet "continuamente rivedendo ogni cosa".

Branden i Borgo är, som sagt, den märkligaste av målerierna i detta rum, och här har Rafael säkerligen gjort utkastet åtminstone till scenerna i främre planet (fig. 36). Man tycker sig märka ett slags tävlan med Michelangelo vad figurernas kraftiga anatomi och komplicerade

rörelser beträffar. Den realism i detaljerna, som redan kan iakttagas i den andra stansen, är här än mera utpräglad. Men enhetligheten i kompositionen är upplöst. Till vänster ser man den s. k. Æneas-gruppen: en kraftig man bär ur det brinnande huset en åldring och har vid sidan en gosse och bakom sig en kvinna. Vid husväggen släpper en muskulös gestalt sig ned, och på andra sidan denne äro två andra personer livligt upptagna av räddningsarbete. Till höger bära några kvinnor vatten till släckningsarbetet; den med krukan på huvudet har sina föregångare t. ex. hos Ghirlandajo, vars hela genreartade framställningssätt också inverkat på Rafael. Mittgruppen utgöres av kvinnor och barn, som förskräckta flytt ut på gatan, väntande räddningen. Denna kommer genom påvens framträdande, som hälsas av den ena kvinnan med uppsträckta händer. I en loggia å sitt vatikanska palats — som i verkligheten också ligger bakom och ovanför Borgo veccio med (den gamla) Peterskyrkan vid sin sida men som här framställes med artistisk frihet — kommer Leo fram, människorna löpa till, och undret sker.

Fig. 37. Leo X och två nepoter (Pitti, Florens).

Utförandet av bilden är säkerligen icke av Rafael, annat än möjligen i en och annan detalj. De olika delarna sammanhänga icke. Bakgrunden är en tavla för sig, föga lyckligt komponerad för övrigt. Och i förgrunden verkar arkitekturen, särskilt till vänster, som teaterkulisser. Men flera av figurerna äro ypperliga — några påminnande om gestalter i Betlehemitiska barnamordet (fig. 20) — och intrycket av en massa i rörelse är kraftigt, oaktat den (såsom man påpekat) i verkligheten blott består av fjorton vuxna och fyra barn. Detta drag

är äkta rafaeliskt; och om Giulio Romano (?) utfört bilden (de främre scenerna), har det nog varit efter utkast av Rafael. Samtiden beundrade särskilt, enligt Vasaris vittnesbörd, de olika uttrycken av smärta, fasa och förskräckelse hos kvinnorna. Bakgrundsscenen skulle vara av Penni. Bland dess figurer förekommer en präktig grupp av en kvinna nedanför trappan med sin nakna gosse vid handen.

I påvegestalterna i dessa bilder kan man naturligtvis återfinna Leo X:s drag. Dessa drag har Rafael också förevigat i ett berömt porträtt, nu i Pittigalleriet, framställande påven med två nepoter vid sitt läsbord (fig. 37). Det är sannolikt målat år 1517, då den ene av nepoterna blev kardinal. Giulio Romano har själv för Vasari berättat att han medarbetat i detta porträtt; åtminstone ansiktena torde väl vara av Rafael. Särskilt påvens är ypperligt. Den närsynte goddagspilten — man observerar ögonglaset i handen! — ser med sina svällande drag så sympatisk ut som möjligt, klok och bestämd tillika. De båda nepoternas inställning i bildytan åter är icke mönstergill, och deras samband med huvudpersonen icke konstnärligt markerat.

Koloristiskt är detta grupporträtt icke heller bland de bästa. Detta gäller däremot det likaledes berömda porträttet av Baldassare Castiglione (Louvre), ett sympatiskt ansikte, som dock varken har särskilt intelligenta eller särskilt fina drag. Det hela är av mycket pittoresk hållning. (Man har emellertid betvivlat detta porträtts autenticitet.) I ett annat porträtt i Louvre har man ävenledes velat återfinna dragen av denne Rafaels vän och dessutom av målaren själv, det är det som vanligen går under namn av Rafael och hans fäktmästare, (fig. 38). Den främre sittande gestalten vänder sig halvt om mot den andre, med talande gest, halvöppen mun och livliga ögon — det skulle vara Castiglione, men är väl knappast samma person som i den förra tavlan. Och vad den bakomstående beträffar, så synes han mig ha ett alldeles för sävligt, nästan apatiskt utseende — på den andres livliga tilltal synes han icke svara, ögon och mun förefalla icke heller vara Rafaels (jfr ovan s. 10). Skägget kan han väl ha haft. Sedan Julius II år 1511 lät sitt skägg växa blev detta mod också hos omgivningen, och Rafael hade helskägg under de senare åren. Men "skägget gör icke hjälten". Emellertid finnas — såsom

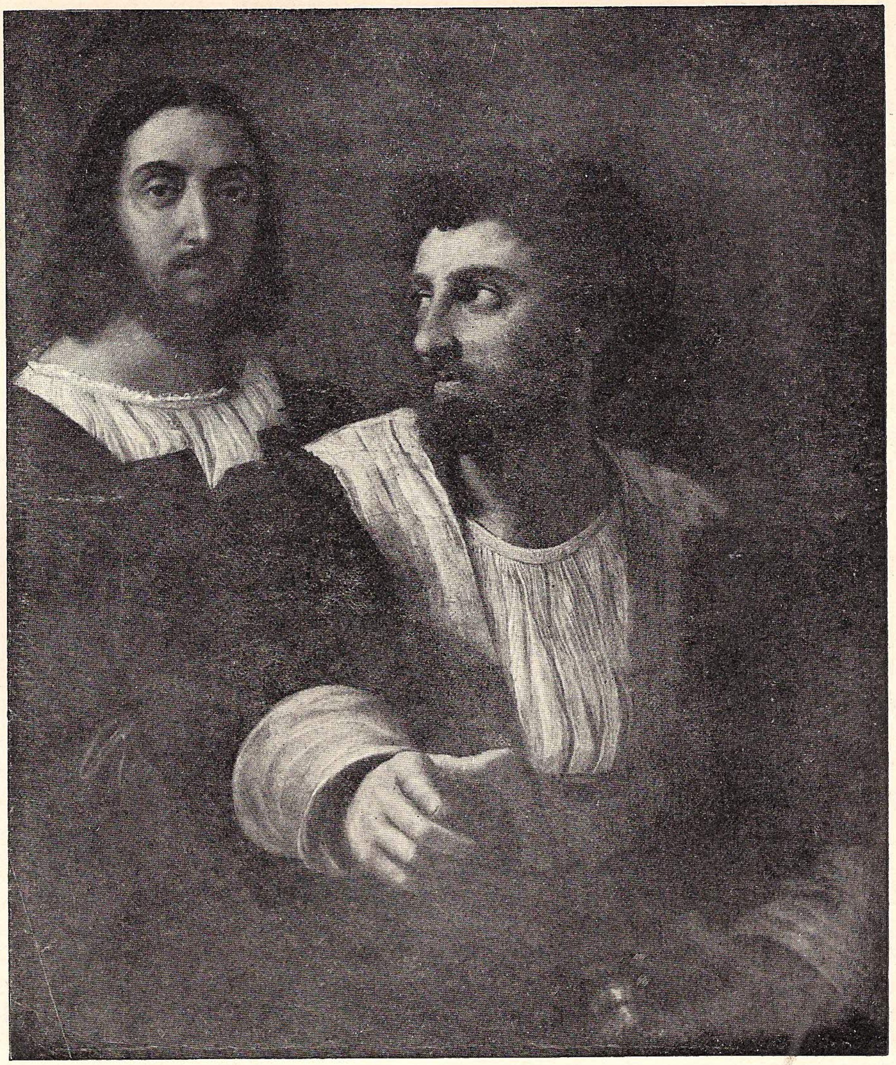

Fig. 38. "Rafael och hans fäktmästare" (Louvre).

V. Wanscher visat — en del sannolikhetsskäl för autenticiteten, och frågan får väl därför stå öppen. [1]

Från dessa år ha vi också ett kvinnoporträtt — ett, men det utsöktaste i finhet och behag och därtill i huvuddragen autentiskt, enligt alla forskares mening. Det är "Donna velata" i Pittigalleriet (fig. 39). Den brunetta skönheten med de vackra, regelbundna dragen och den enkla, romerskt värdiga hållningen, sitter i den vanliga halvvändningen med huvudet något mer en-face än kroppen; hon blickar lugnt, oskyldigt, förtroendefullt på åskådaren. Ett litet pärlsmycke pryder håret, och ett halsband bröstet. Den grågula slöjan ligger över huvud och axlar. Ena handen hålles mot bröstet; den andra, halvt synlig, vilar i skötet. I klädningen brungula och grå toner; ursprungligen skulle färgen här ha varit röd, en övermålning har skett, måhända rätt snart efter bildens tillkomst, vilken kan sättas till omkring 1515. De pösande ärmarna härröra kanske från en ännu senare "retuschering".

Man plägar med detta utsökta porträtt sammanställa en kvinnobild i Barberinisamlingen, Rom, där den porträtterade sitter i liknande ställning, som Donna velata, men med något mer av kroppen synligt, och halvnaken. Mig tyckas dragen i denna bild dock vara helt andra, liksom hela ansiktsformen (jfr ögon, ögonbryn, haka etc.); och jag är böjd att i detta fall instämma med V. Wanscher, som menar att porträttet i Barberinisamlingen icke är rafaeliskt, han kallar föremålet helt enkelt "en kurtisan". Inskriften å armbandet på den vänstra, fullt nakna armen "Raphael Urbinas" är troligen senare tillsatt. Bilden går sedan

---

[1] Mera konstnärligt i komposition och uttryck — färgen har jag icke kunnat jämföra — än "Rafael och hans fäktmästare" synes mig dubbelporträttet i Galleria Doria, Rom, vilket går under beteckningen Navagero och Beazzano, två venetianska diplomater och diktare, vilkas bekantskap Rafael lär ha gjort genom Pietro Bembo. — Bland andra porträtt från dessa år (omkr. 1516), som tillskrivas Rafael, har jag nyligen varit i tillfälle att se porträtt av en okänd i Czartoryskisamlingen (Krakau), vilket under kriget och ännu 1920 varit deponerat i Dresdengalleriet. Det är mycket omtvistat, har länge gått och gällt för Rafaels självporträtt, har sedan av många frånkänts honom (av somliga tillräknat Seb. del Piombo, av några åter en vida senare konstnär). Jag sluter mig till dem, som anse det vara porträtt av en ung *dam* (eller "ett androgynt väsen") och att det står Rafaels krets nära; ställning och blick (jfr den unge mannen i Budapestgalleriet, om vilken ovan s. 36, och särskilt den vitklädde i nedre partiet t v. å Skolan i Athen), visar detta senare; färgen verkar mindre rafaelisk (bakgrunden ofullbordad).

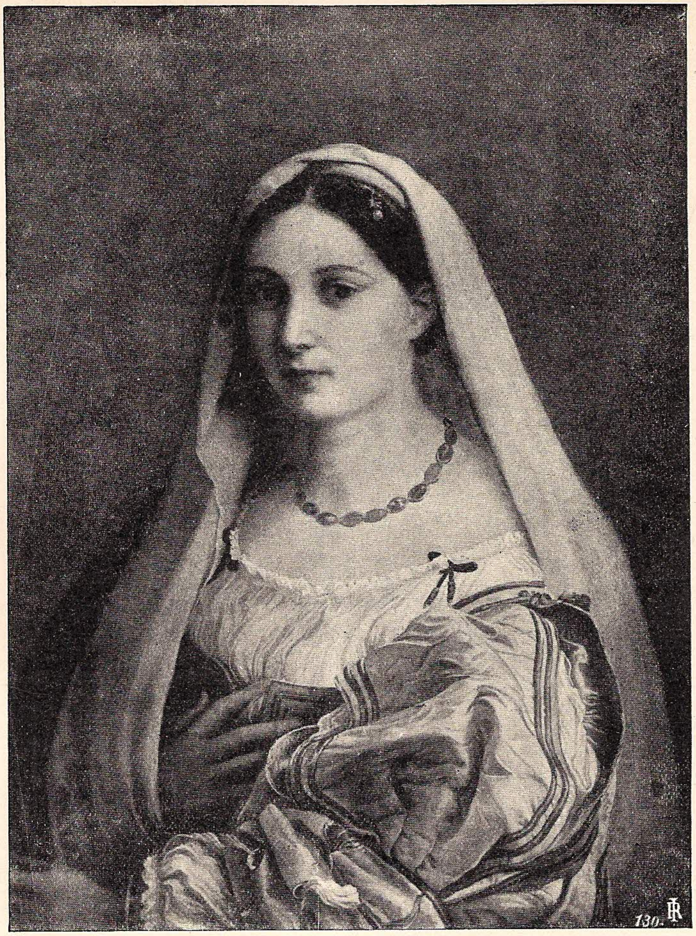

Fig. 39. "Donna velata" (Pitti, Florens).

gammalt under benämningen "la Fornarina", mjölnardottern, som enligt en rätt sent tillkommen uppgift skulle varit Rafaels älskarinna. Under den benämningen har också gått det numera allmänt Sebastiano del Piombo tillskrivna kvinnoporträttet som ävenledes finnes i Pittigalleriet och som visar en brett byggd skönhet, klädd i präktigt pälsverk; i målningssättet röjer det venetiansk influens. Sebastiano hade

också utbildats i Venedig under Giorgiones tid. Han kom till Rom 1511 och slöt sig till Michelangelo samt blev av dennes krets framhävd gent emot Rafael, med vars "Transfiguration" han lär ha tävlat genom sin stora michelangeliska bild av Lazari uppväckelse. Av Rafaels konst har han emellertid också tagit intryck, och även andra, fordom Rafael tillskrivna bilder tillräknas numera Sebastiano. Så den en tid så berömda "Fiolspelaren", fordom i Pal. Sciarra i Rom, numera i Alfons Rotschilds samling i Paris. Kanske det nyss ovan omtalade dubbelporträttet i Louvre, "Rafael och hans fäktmästare", också bör hänföras till Sebastiano. Ett annat porträtt i Louvre, en ung man, som lutar kinden mot högra handen, vilket länge gått under namn av Rafaels självporträtt, har ett mera florentinskt kynne.

Vad nu åter Donna velata beträffar, så har man icke blott sammanställt detta porträtt med den s. k. Fornarina i Barberinisamlingen utan också velat göra gällande att den avbildade kvinnan skulle varit modellen till Sixtinska madonnan; emellertid synes mig — liksom andra nyare forskare — likheten icke fullständig, snarare förefinnes en sådan med en figur i Cecilia-bilden, varom strax nedan.

Har "Donna velata" varit Rafaels älskade, "la sua donna", av vilken Vasasi omtalar ett hans porträtt? Detta torde vara omöjligt att nu avgöra. Wanscher, som avvisar tanken på en fornarina, en älskarinna (vartill vi återkomma i sista kapitlet), vill göra gällande, att porträttet föreställer Maria Bibbiena, kardinalens brorsons dotter, med vilken Rafael nu var förlovad. Han sätter porträttet till c. 1514. Denna teori om Donna velata som Rafaels fästmö är tilltalande; men åldern hos den porträtterade torde icke stämma: Maria Bibbiena kan svårligen ha varit född före år 1500 (kardinal Bibbiena, hennes farfars bror, var född 1470), och Donna velata bör åtminstone vara närmare 20 år.

Mellan Donna velata och Den heliga Cecilia existerar tvivelsutan ett samband, och dessa konstverk torde ha tillkommit ungefär samtidigt. Dragen av Donna velata återfinnas tvivelsutan i den högra kvinnofiguren å nämnda altarbild (S. Magdalena). Altarverket beställdes för ett kapell i S. Giovanni in Monte vid Bologna, vilket tillkom 1513—1516. Bilden är på sitt sätt en pendang till "Parnassen", i så måtto nämligen att även denna framställer inspirationens uttryck hos olika representanter för konsten. Också här är således hand-

Fig. 40. Hel. Cecilia efter kopparstick av Marcantonio Raimondi.

lingsmomentet helt obetydligt och enhetligheten ej heller starkt markerad. Musikens förnämsta representant bland helgonen, S. Cecilia, utgör mittfiguren; hon står med den lilla orgeln i handen i saligt hörande av de himmelska tonerna. Kring henne ha samlat sig Petrus, Johannes, Ambrosius och Magdalena. De intaga skilda ställningar: Magdalena är (i målningen) tämligen profant utåtriktad, Ambrosius tyckes utbyta blickar av beundran med Johannes — vars symbol, örnen, skymtar nedanför på boken — Petrus är försjunken i kontemplation eller åhörande (hans gestalt erinrar för övrigt här om Josefsfiguren å en mängd samtidiga "santi conversazioni" av florentinskt kynne). De ha hört Cecilia spela, men så har hon plötsligt slutat: i en uppenbarelse förnimmer hon en högre, himmelsk musik; hon släpper noterna och låter instrumentet glida ned: det mänskliga utförandet har intet värde gent emot den gudomliga inspirationen. Det är detta som redan samtiden beundrade, såsom framgår av följande vers, meddelad av Vasari, vari Rafaels förmåga framför andra målare att icke blott återge det kroppsliga utan att få fram själsuttrycket betonas:

Pingant sola alii referantque coloribus ora;
Cæciliæ os Raphael atque animum explicuit.

Ovanför i molnen visar sig en liten krets representanter för den himmelska musiken. (Obs. kretsformens fördjupande verkan, jfr Disputa!) — Man har påpekat åtskilliga svagheter i denna komposition, framför allt trängseln och bristen på rumlighet mellan figurerna. De vertikala linjerna äro rätt enformiga, särskilt den långa linjen vid Magdalenas vänstra ben. Rafael har sannolikt lämnat utförandet också av figurerna åt någon medhjälpare (Penni?). Vasari berättar att Giovanni da Udine enligt egen utsago utfört musikinstrumenten. Nu finnes emellertid ett stick av Marcantonio, som själv anför Rafael som "inventor" (fig. 40), och dess figurer äro vida bättre och rymligare inställda.

Magdalena, i profil, blickar hänryckt uppåt. Ambrosius (med biskopsmössan på) fördjupar sig i sin mässbok. Johannes lyssnar betagen, blickande mot Petrus, som är helt försjunken i andakt (Petrus har här icke den ovan antydda Josefshållningen). På marken ligga här inga (störande) musikinstrument, blott ett par nothäften. De spelande

Fig. 41. Madonna del pesce (Madrid).

änglarna i skyn endast antyda här det himmelska. Sannolikt går detta Marcantonios stick tillbaka till en (äldre) skiss (eller kartong) av Rafael; medhjälparne ha sedan vid utförandet fått något variera kompositionen, vilket icke blivit i allo lyckligt. Anmärkningsvärt är det emellertid, att det är å den utförda bilden, icke å sticket, som Magdalena har Donna velatas drag. —

Det torde knappast finnas något altarverk eller någon madonnabild från dessa sista år av Rafaels verksamhet, varom man med full viss-

het kan påstå att det helt utförts av honom själv. Men visserligen ha många sådana nu uppstått i hans verkstad efter hans mer eller mindre direkta anvisning eller mer eller mindre detaljerade utkast. Att dessutom mästaren själv stundom gripit till penseln på någon viktig punkt eller för att korrigera, torde väl hänt i Rafaels som i andra stora konstnärers verkstäder.

Några bland de mest berömda av dessa större och mindre arbeten för kyrkor eller till enskild andakt från åren 1514—1520 må här i korthet anföras.

Madonna della tenda (förhänget, mot vilket gruppen sitter), nu befintlig i Münchens pinakotek, visar en enkel, nobel profilbild av Maria samt, jämte Jesusbarnet, den lille Johannes. Man har sammanställt den med M. della sedia (ovan s. 48), och uppfinningen tillkommer tvivelsutan Rafael. Vad utförandet beträffar ha somliga forskare tänkt på Giulio Romano, andra på någon venetiansk konstnär.

Madonna dei candelabri är en rundbild som finnes i två exemplar (i privatägo, det ena nu utställt i Nat. Gall., London, det andra i Baltimore, U. S. A.), vilka strida om äran att vara "det autentiska". Bilden har en strängt regelbunden och enkel komposition: Maria sitter i halvfigur med barnet i sitt sköte, på ömse sidor titta små änglahuvud fram, över dem sticka kandelabrar upp med brinnande ljus. Det hela är synnerligen älskligt, med figurerna fint inkomponerade i tondon.

Liksom denna bild går säkerligen Madonna del pesce tillbaka till Rafael, vad kompositionen beträffar (fig. 41). "La vergin del pez" är den mest berömda av de många madonnor och heliga familjer, som i Pradomuseet, Madrid, gå under Rafaels namn; bilden kan påvisas ända från år 1524, då den fanns i en kyrka i Neapel. Också figurerna äro här förträffliga. Koloriten prisas såsom "härstammande från Rafaels bästa tid". Mer än de flesta andra dylika bilder, vari bifigurerna i regeln torde vara vid beställandet angivna, äger detta altarverk enhetlighet och koncentration. Maria och Jesusbarnet äro — på florentinskt sätt — placerade på en tron. De synas nyss ha varit upptagna av den (genom bibelöversättningen och lejonets botande) bekante Hieronymus, på vars bok den lille ännu håller sin hand, men de vända sig nu mot de ankommande, ärkeängeln Rafael och hans skyddsling, den unge Tobias. Denne håller upp, liksom till en

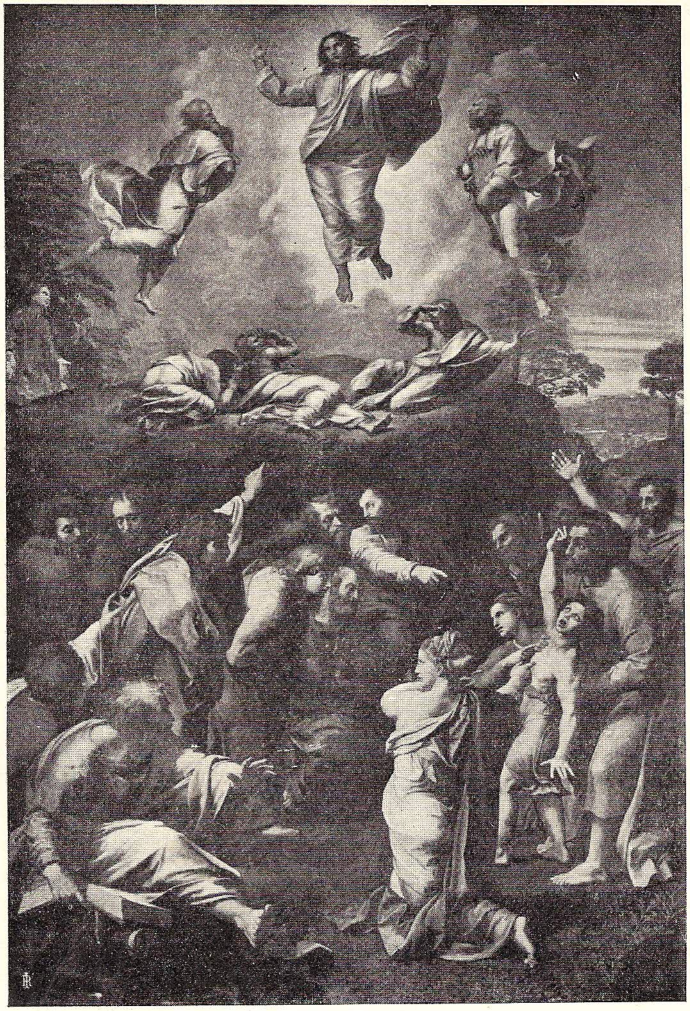

Fig. 42. Transfigurationen (Vatikanen).

gåva, fisken — hans vanliga attribut, efter vilken tavlan fått namnet "Madonnan med fisken". Här som i M. della tenda är gruppen placerad framför ett draperi, vars linje, liksom ängelns och Tobias' åtbörd, leder blicken mot huvudgruppen. Jesusbarnet är en tjusande Rafaelsputto; dess åtbörd är livligt välkomnande, under det att modern synes mera undrande eller reserverad. I hela uppbyggnaden, balansen och sammanhållningen är bilden ypperlig. Men utförandet är väl icke Rafaels eget; man har, på grund av en viss tunnhet i figurerna samt linjernas påstådda hårda överskärningar hänfört det till Penni.

Vid ännu ett par av de i Rafaels verkstad under de sista åren tillkomna arbetena må vi dröja. Den hel. familjen under eken (Madrid) har en Josefsfigur, som i sin eftertänksamma hållning hör till den ovan antydda florentinska typen. Så även Frans I:s hel. familj (Louvre). Denna bild är ett större arbete med den hel. familjen samt Elisabet och den lille Johannes och vidare två änglar, den ene av dem hållande en blomsterkrona över modern och barnet — en vacker och präktig komposition med livlig rörelse och rika kontrastverkningar. Den är — liksom flere andra ungefär samtida (omkr. 1518 tillkomna) bilder, såsom den stora Hel. Mikael (också i Louvre), Hel. familjen med lammet samt Marias och Elisabets möte (båda i Madrid) — signerad "Raphael Urbinas". Det var Lorenzo de' Medici, nu hertig av Urbino, som beställde den Hel. familjen (Frans I:s) samt Mikaelsbilden, för att skänka dem till franske konungen och drottningen. Rafael har väl uppgjort skissen till det förra arbetet, men lämnat utförandet till verkstaden; enligt några nyare forskare (Dollmayr och Wanscher) har det utförts av Penni och Giulio Romano tillsammans.[1]

Den lilla tavlan med Ezekiels syn i Pittigalleriet, vilken sättes till samma tid som de nyss nämnda, synes mig än mindre rafaelisk; landskapsbilden erinrar om den i M. di Foligno (av Battista Luteri?).

[1] Till dessa båda hänföres också den Den hel. Margareta (Louvre) från samma tid. Liksom (den stora) S. Mikael visar Margaretabilden hastig rörelse rakt fram en face, ett problem som Rafael på liknande sätt löst redan i Betlehemitiska barnamordet (se ovan fig. 20). — Till Penni ensam hänför Dollmayr, utom Madonnan med kandelabrarna, la Vierge au diadème (se ovan s. 48) samt Madonna dell' Impannata (Pitti, Florens). vilken senare har utmärkta partier, men saknar djup och koncentration. Penni tillägges också Bridgewater-exemplaret av Madonna del Passeggio, vilket en gång tillhört drottning Kristinas av Sverige berömda samling.

En märkligare komposition är Korsbärandet, vanligen kallad "lo spasimo di Sicilia" efter den kyrka i Palermo. S. Maria dello spasimo (den hel. Jungfrun i smärta), för vilken bilden beställdes (nu i Madrid). Detta väldiga altarverk, mätande över 3 m. i höjd, är signerat, liksom flera nyss ovan nämnda, "Raphael Urbinas". Många sköna partier finnas här, och Kristusgestalten själv är gripande; men på det hela verkar bilden i linjerna kantig, skarp och föga rafaelisk; även kompositionen — i vilken man f. ö. kan konstatera intryck från Dürer — är överhopad och föga klar. Här torde således mästaren i särskilt hög grad ha lämnat utförandet åt verkstadsmedhjälpare. Man kan emellertid peka på likheter mellan denna och den äldre Rafaelsbilden" Kristi lik bäres in i graven" (ovan s. 36), vad t. ex. beträffar de för starkt framträdande benen och armarna hos bödelsknektarna resp. de bärande männen (till vänster) samt även i kvinnogruppen (till höger). Att komponera patetiskt upprörda scener hade aldrig varit Rafaels starka sida. Det muskulösa är i "lo Spasimo" ännu starkare utbildat än i "Gravläggningen" och leder tanken på målningarna i Stanza del Incendio, t. ex. Branden i Borgo.

Fig. 43. Kristus ur Transfigurationen.

I ett visst samband både med lo Spasimo och denna fresk står det nedre partiet av den under namn av Transfigurationen allmänt bekanta bilden (nu i Vatikanska pinakoteket fig. 42). Rafael skall år 1517 ha fått beställning på detta det största staffliarbete, som utgått

från hans atelier (över 4 m. högt); beställaren var kardinal Giulio de' Medici, vilken först ämnade det för sin stiftskyrka i Narbonne, men sedan bestämde det för S. Pietro in Montorio i Rom, i vilken kyrka det faktiskt uppsattes år 1524. Det är emellertid icke omöjligt, att tavlan målades färdig redan under Rafaels tid — att döma av ett brev från Sebastiano del Piombo till Michelangelo av april 1520 är detta t. o. m. sannolikt — fastän visserligen fullbordandet skedde genom lärjungar, såsom Giulio Romano, möjligen även Penni. Dess övre del torde vara påbörjad av Rafael själv. Denna del är i och för sig ett mästerverk, med den härliga Kristusgestalten omgiven av Moses och Elias i svävande ställning och med lärjungarna nedanför, mer eller mindre bländade av visionen. En sådan förklarad gestalt (fig. 43) har ingen annan målat. Vasari yttrar (V. di R. XXV: 15), att Rafaels fulländade konst i Kristi anlete nedlagt det högsta mått av skapande kraft: "detta var också det sista han fullbordade, ty därefter rörde han icke penslarna mer, enär döden kom över honom".

Med den egentliga transfigurationen är scenen med den besatte ynglingen kombinerad. Så har här, som i flere äldre kompositioner av Rafael, ett jordiskt satts som folie till det överjordiska. De tre lärjungarna på berget ha icke varit nog därför. Men kontrasten i det nedre partiet har blivit för stark. Den jordiska scenen av häftig rörelse, lidande och omsorger verkar för orolig och i linjerna oskön. Lärjungarna t. v. peka i sin förvirring åt olika håll, så ock figurerna t. h. Den av sin fader framförde besatte ynglingen tyckes ha en känsla av att en hjälp kan komma från ovan. Den sittande gamle längst i förgrunden t. v. och kvinnan i mitten posera också för starkt; man har för övrigt påpekat att den senare i ställningen erinrar om en figur i vänstra gruppen å Heliodorbilden (fig. 33). Koloriten — med svarta skuggor — verkar icke heller behaglig i detta parti.

Men trots allt detta är tavlan på det hela storslagen och gripande. Rafael har här återigen givit konsten och den kristna världen något av det högsta och skönaste ur sin rika andes skattkammare.

TAPETKARTONGERNA. ARBETEN ÅT AGOSTINO CHIGI. LOGGIORNA

DET VAR STÖRRE UPPGIFTER ÄN STAFFLIBILDER SOM upptogo mästarens tid under de sista åren. Leo X gav honom, såsom jag antytt, i det vatikanska slottet flere sådana monumentaluppgifter. Det gällde icke blott fortsättningen av de under Julius II påbegynta arbetena, utsmyckningen av Corridore di Bramante — som kanske aldrig fullbordades och som sedan förstörts — samt framför allt stansernas målningar. Nya dekorativa företag sattes i gång. Några av dessa nu förstörda (men i samtida dokument omtalade) torde ha utförts av verkstadsmedhjälpare, såsom Giulio Romano och Giovanni da Udine; så dekoreringen av kardinal Bibbienas badrum, vidare en fresk med “Konungens av Portugal elefant“ samt fresker med Kristus och apostlarna samt en fris av djur och frukter i Sala di Palafrenieri. Mera än åt alla dessa arbeten — bland vilka nu blott stansernas målningar finnas kvar, de viktigaste dock av alla — synes Rafael de sista åren ha personligen ägnat sig åt ett annat monumentalverk, också av påven beställt för Vatikanen: *kartonger till vävda tapeter*, som skulle pryda de nedre långväggarna i Sixtinska kapellet (under de på 1480-talet utförda freskerna med bilder ur Moses' och Kristi levnad, varom se ovan s. 43). Till höger (från altaret räknat till vänster) skulle hänga tapeter med motiv företrädesvis ur Petri historia: “Föd mina får!“, Den lame botas, Ananias' död, Stefanus stenas samt Det stora fiskafänget. Till vänster bilder ur Pauli historia: Pauli omvändelse, Elymas bländas, Paulus och Barnabas i Lystra, Paulus i fängelset i Filippi (smalare än de andra på grund av sångläktaren) samt Paulus predikar i Athen. De stora kartongerna utfördes, såsom de bevarade räkenskaperna bevisa, åren 1515—1516. År 1517 sändes de till Brüssel att utföras i vävnad. Den flamska

vävnadskonsten stod nu högst i Europa. Redan länge hade man också från Italien låtit utföra vävnader i Arras — därav det vanliga namnet på sådana vävnader "arazzi" — samt i Brüssel. I Pieter van Aelsts verkstad vävdes nu dessa rafaeliska kompositioner sannolikt åren 1517—1519, och de synas ha varit uppsatta i kapellet innan Rafael avled. Länge fingo de dock icke hänga där i fred. Vid Roms plundring 1527 spolierades de, återkommo väl sedan efter hand, men illa medfarna, och äro nu upphängda i ett annat rum, efter dem kallat "Galleria degli arazzi". Det vävdes emellertid i Brüssel också andra exemplar, som nu återfinnas splittrade i olika museer och slott; fullständigast är exemplaret i Kaiser Friedrich-museet, Berlin (där blott det lilla stycket med Paulus i fängelset fattas).

Kartongerna — utförda i limfärg på papper, med scenerna omvända i förhållande till de utförda tapeterna — synas ha stannat kvar i Brüssel. Sju av dem köptes, på Rubens' initiativ, av konung Karl I av England. De hängde länge i Hampton Court, numera bevaras de i S. Kensington (Victoria and Albert) Museum, London. — Försvunna äro kartongerna till Stefanus stenas, Pauli omvändelse och Paulus i fängelset. De motsvarande tapeterna visa kompositioner, som äro mera ojämna i linjerna och mera oroliga än de andra sju bilderna. De hava således sannolikt varit utförda av verkstadsmedhjälpare. Bland sådana nämnes här av Vasari särskilt G. F. Penni, som skall ha gjort teckningarna till bårderna; det är dock troligt att han (och Giulio Romano) även medverkat vid själva huvudscenerna och utfört vissa av dem. Det uppgives också, att Rafael blott skulle ha tecknat dem i mindre format.

Vid de sju bevarade kartongerna skola vi nu dröja.

En ibland de yppersta är D e t s t o r a f i s k a f ä n g e t (fig. 44). Två båtar med tre personer i var synas utanför stranden. I den till höger, något längre ut än den andra, hålles åran i aktern av en man, vilken — såsom man riktigt anmärkt — liknar en antik flodgud, och två andra anstränga sig för att få upp den av fisken nedtyngda noten. I den främre båten synas också två fiskare; de vända sig mot Jesus, som sitter i aktern. Fiskarne böra väl tolkas som Petrus och Andreas. Båten är f. ö. full av fisk. Vid undret har Petrus fallit ned framför Jesus tillbedjande, Andreas gör en högst talande åtbörd av förfäran, blandad med beundrande hängivenhet. Andreas representerar i denna

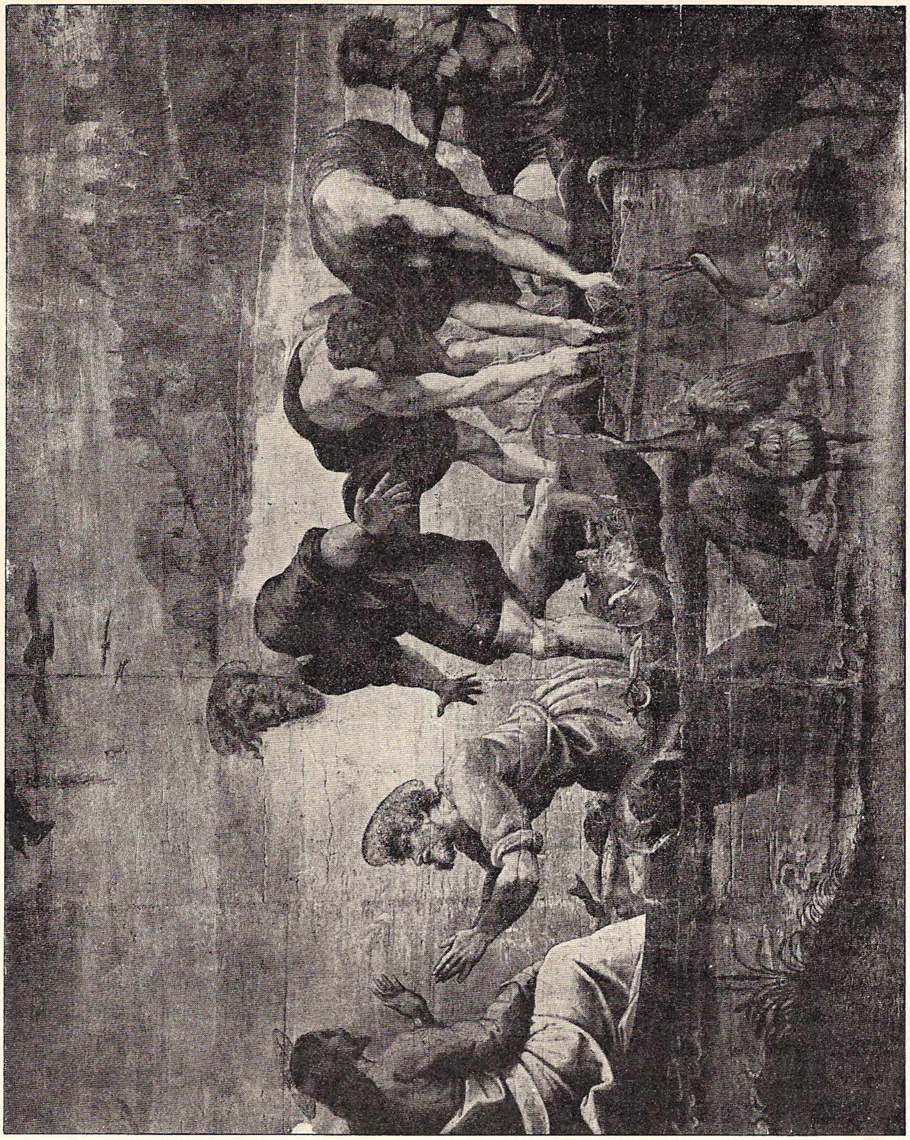

Fig. 44. Det stora fiskafänget, kartong, Victoria and Albert Museum (London).

rörelse — av undrets verkan — det första momentet, Petrus det andra: ett förträffligt exempel på “simultaneitet i succession“. Jesus sitter i lugn värdighet och sträcker välsignande upp handen. Man observere den sköna linjen, som dessa sex figurer bilda. På ett ytterst verksamt sätt går den ned i Petri knäböjande gestalt för att höja sig mot Kristi. Man observere också, hurusom strandlinjen på andra sidan drar sig tillbaka från “flodguden“ till mitt över den högsta figuren (Andreas) och så försvinner. Fåglarna i luften bidraga också till rumsfördjupningen, såsom man påpekat; tranorna på stranden åter — som å kartongen (och tapeten) genom sin färg framträda mindre än i den svarta reproduktionen — stärka intrycket av den stora fiskmängden, som lockat dem fram. Hur förträffligt har icke Rafael komponerat denna kartong i lugna, klara linjer just för utförande i textilarbete! Där gör sig också den dekorativa hänsynen mest gällande, och där har verklighetstroheten mindre anspråk. Båtarna t. ex. äro ju alldeles för små för personerna och händelsen; men man fäster sig icke därvid för den väldiga helhetsverkan. Det är så man ser — som Wölfflin just med blick på denna bild yttrar — att “den klassiska stilen offrar det verkliga för det väsentliga“.

Jämte denna kartong har den först i raden kommande “Föd mina får!“ blivit mest berömd (fig. 45). Den har en liknande lugn hållning som den nyss behandlade; men mellan dem kommo på väggen flera scener, bl. a. (i mitten) den dramatiska Ananiasbilden. Vad kompositionsschemat beträffar, hade Rafael här en föregångare redan i Masaccio, nämligen i dennes scen med skattepenningen ibland de bekanta, ovan s. 2 omtalade freskerna i Florens. Samma motiv som Rafael åter, eller nyckelöverlämnandet åt Petrus, hade Perugino behandlat i en av freskerna just i Sixtinska kapellet. Över båda står Rafaels komposition, icke minst över Peruginos. Dennes scen är en ceremonibild, vars schema vi minnas av Rafael upptogs i Sposalizio. Hur enkelt och naturligt har Rafael icke här formulerat problemet i kartongen! Nyckelöverlämnandet är här icke huvudsaken — ceremonien har redan skett, Jesus visar symboliskt, med sin andra hand, på fåren. Och framför allt: handlingen är här fullt enhetlig och koncentrerad. Liksom i “Det stora fiskafänget“, men rikare än där, utvecklar sig rörelsen i en serie av moment. Liksom där knäfaller Petrus, och gruppens konturlinje, som därvid gått ned, stiger nu kraf-

Fig. 45. “Föd mina får!“, kartong (London).

tigt uppåt, ledande uppmärksamheten mot Jesus. Belysningen faller också — över lärjungarna — mot denne. Det intryck den uppståndne frälsaren och hans ord göra på lärjungaskaran är rikt nyanserat. Närmast Petrus kommer Johannes, som också omedelbart lägger sina händer samman i åkallan. Den åldrige aposteln därbakom utsträcker händerna med en gest av beundran och förvåning, liksom Andreas i den förra bilden. Så avtar rörelsen för att hos de sista i skaran övergå till en mera tvivlande undran.

I vävnaden kommer ju icke allt fram på samma sätt som i den egenhändiga kartongen. I stället glänste tapeterna av guld och färger i silke, de voro vävda “d'oro e di seta“, såsom Vasari säger. Nu är ju mycket av denna glans bortgånget, och därav kommer också ett intryck av blackighet här och där (jfr fig. 46). — Bårderna och den reliefartade frisen torde vara ritade i Rafaels verkstad.

Scenen med Petrus och Johannes som hela en lam försiggår i en tempelhall med väldiga vridna kolonner, vilka allt för brutalt draga uppmärksamheten till sig och avskära kompositionen. Enstaka partier och figurer äro emellertid utmärkta; krymplingarna framställda med kraftfull realism. Man har här icke utan skäl förmodat att någon verkstadsmedarbetare sådan som Penni varit den som huvudsakligen utfört kartongen. Likaså är det med Offrandet för Paulus i Lystra (och Elymas slås med blindhet). Paulus predikar i Athen åter, som liksom Lystra-scenen har en rik arkitektonisk bakgrund men en vida bättre rumsfördjupning, är en ypperlig bild även vad helhetsverkan beträffar, med de olika intrycken av Pauli ord avspeglade i åhörarnas drag och gester (fig. 47). Icke minst Paulus själv är en präktig gestalt. Till den fasta kompositionen bidrager, såsom man påpekat, Marsstatyn framför rundtemplet, vilken står som en på diagonalen verkande kontrast till Paulusgestalten. (I rundtemplet igenkänner man Bramantes Tempietto vid S. Pietro in Montorio.)

En något liknande parallell kan man göra mellan Elymasscenen och Ananiasscenen. I den förra är ju även Paulusgestalten präktig och Elymas' plötsliga blindblivande ett beundransvärt väl utfört motiv. En vida mera storslagen verkan gör likväl Ananiasbilden (fig. 48) med ypperlig avvägning av kontrasterna och förträfflig rumsbehandling. Apostlarna stå samlade, för mottagandet av gåvorna till de fattiga och utdelningen av dem (det ena till höger, det andra till

Fig. 46. "Föd mina får!", vävnad (Vatikanen).

vänster), å en terrass eller avsats inom en balustrad. De givande och de mottagande omgiva dem nedanför. Då kommer Ananias, den skenhelige givaren, och beslås av Petrus med lögn. Han faller död ned, kretsen brytes, de omgivande rygga tillbaka. Längst till höger ser man Safira, som räknar de behållna pengarna, ännu icke anande straffet. Också ljusverkan är här ypperlig, såsom man påpekat: ur solskenet faller Ananias in i skuggan. Vilket liv, vilka patetiska uttryck i den nedre scenen! Vilken upphöjd värdighet i den övre! De båda främsta Apostlafurstarna ha för övrigt i gester och hållning — särskilt å den utförda tapeten (där sidorna äro omkastade) — något som erinrar om centralgestalterna i "Skolan i Athen"; men upprepningen av rörelsemotiven är visst icke slavisk.

Här, liksom i Heliodorfresken och i Galateabilden (varom strax nedan), står Rafael på höjdpunkten av dramatiseringskonst, koncentra-

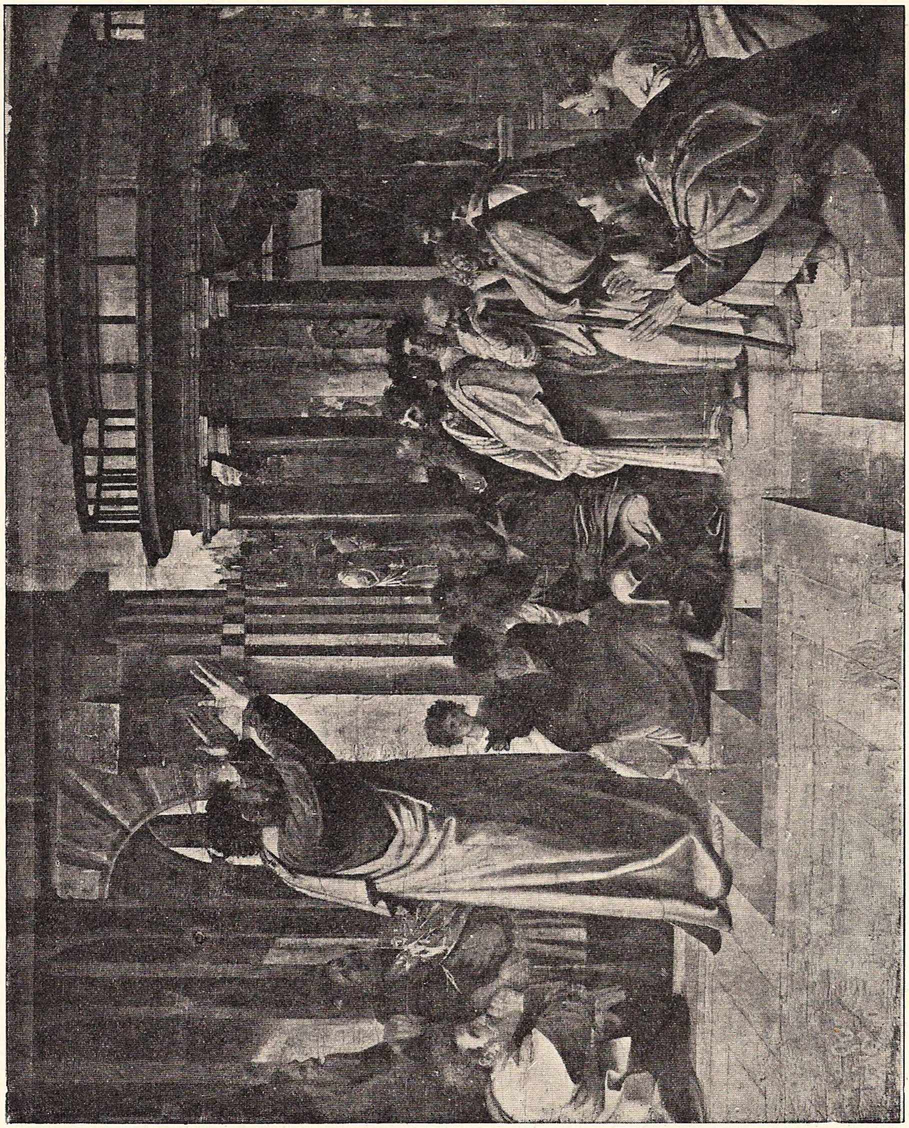

Fig. 47. Paulus predikar i Athen, kartong (London).

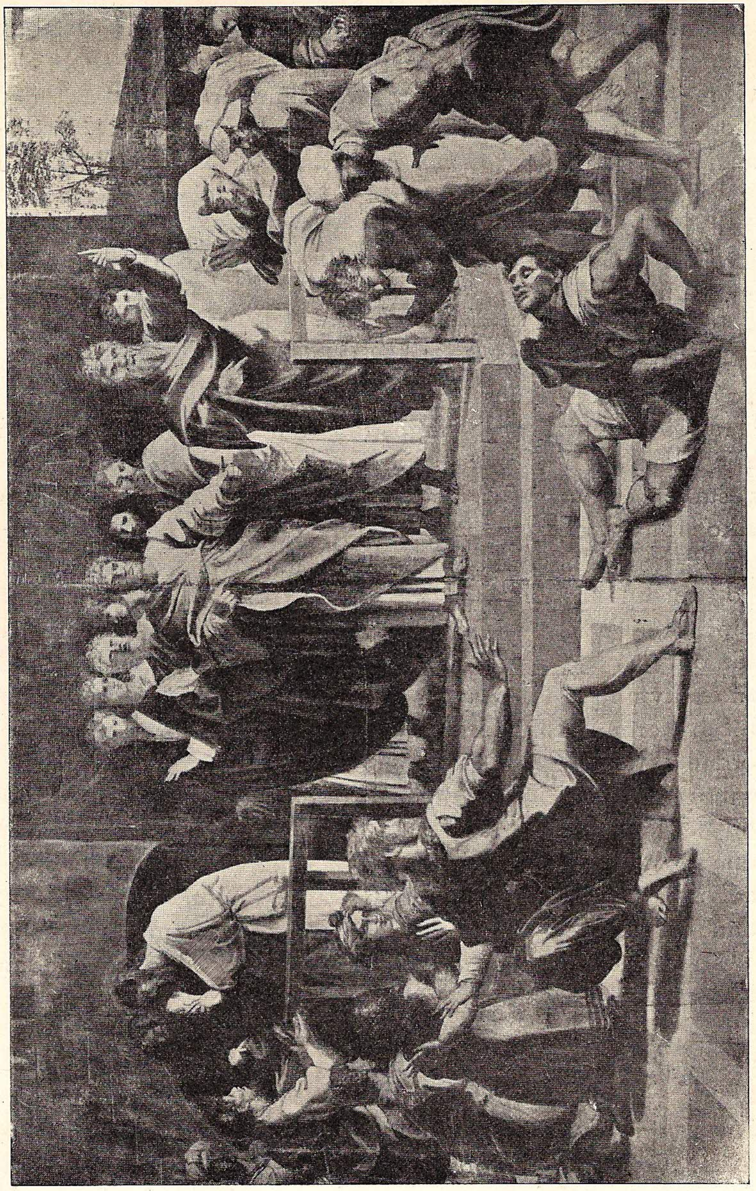

Fig. 48. Ananias' död, kartong (London).

tionen är än större än i fresken, huvudhandlingen också återförd till bildytans centrum. I rumskomposition liksom i figurstil ger han nu högrenässansens förnämsta skapelser; ja han för utvecklingen än längre, såsom vi redan sågo i de senare stansmålningarna; man ser det på kompositionens frihet, på fördjupningen och modelleringen genom ljusverkan, på figurernas realistiska hållning och patetiska liv, man ser det i varje del av bilden, som göres levande och får en egen "funktionell karaktär", men också samarbetar med de övriga delarna och medverkar till enhetligheten, till storheten i intrycket — den nya stilen. —

Utanför Vatikanen var Rafael också sysselsatt med monumentalmålningar av religiös art dessa år. Eller snarare hans verkstad. Ty varken Esaiasgestalten i S. Agostino eller de bekanta Sibyllorna i S. Maria della Pace torde vara egenhändigt arbete av honom. I Esaiasgestalten ser man för övrigt inflytande av Michelangelos mäktiga figurkonst (Sixtinska kapellets tak). De fyra sibyllorna över en valvbåge i S. M. d. Pace visa i den dekorativa anordningen av det hela, med de mjuka linjerna och de älskliga puttigestalterna, som sammanbinda figurer och grupper, tvivelsutan rafaelisk hållning. Man erinras här om "Jurisprudensen" i Camera della Segnatura med dess tre allegoriska kvinnogestalter och genier (se fig. 32 ovan). Kvinnotyperna åter hos Sibyllorna visa på en ännu senare tid. Denna fresk anses vara utförd omkring år 1514 på uppdrag av Agostino Chigi.

För denne Agostino Chigi skulle också uppföras och utsmyckas ett kapell vid kyrkan S. Maria del Popolo, och även för detta vände beställaren sig till Rafael. För kapellets kupol gjordes då genom hans medhjälpare kartonger till en praktfull dekoration, vilken 1516 av venetianaren Alvise de Pace utfördes i mosaik: i mitten av valvet ser man Gud Fader (med michelangeliska åtbörder) och nedanför mellan kassetterna åtta fält med stjärnbilderna.

Denne Chigi, en rik köpman och Leo X:s bankir, gav också anledning till att Rafael kom att för monumentalmålning upptaga andra ämnen än religiösa, teologiska och legendariska. Med Chigi hade Rafael redan tidigt trätt i förbindelse. År 1510 finner man honom göra teckningar till två bronsfat, som skulle utföras för Chigi. Med

dylika småarbeten har nog Rafael alltjämt framdeles stått den konstälskande bankiren till tjänst. Även för sina byggnadsföretag tog denne Rafael till råds. Man har förmodat att det nyssnämnda Capella Chigi vid S. M. d. Popolo även uppförts av Rafael; mer sannolikt synes det dock vara, att Antonio da Sangallo d. y. här var arkitekten. På andra sidan Tibern, vid stranden snett emot Palazzo Farnese, lät Chigi nu uppföra en villa med trädgård och byggnader för sina många hästar. Själva villan anses nu Bald. Peruzzi ha byggt, ett enkelt tvåvåningshus med två utspringande flyglar, i harmoniska proportioner (fig. 49). Men det präktiga stallet — numera förändrat och delvis förstört — har Rafael ritat; det var där som, innan inredningen för de hundrade guldbetslade hästarna gjordes, Chigi höll en stor bankett för påven och andra av Roms förnämsta dignitärer. – Villan kom sedan i familjen Farneses ägo och kallas numera Villa Farnesina.

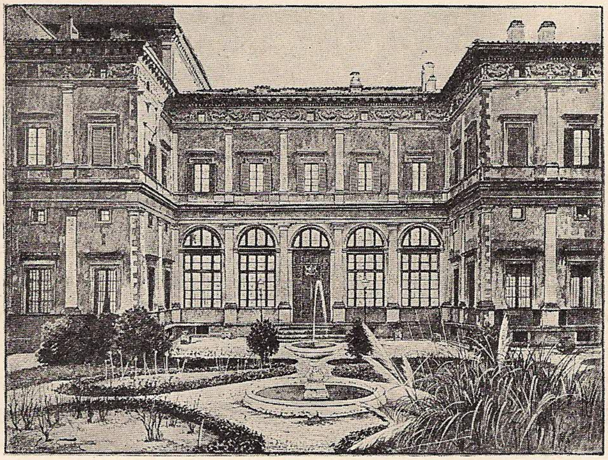

Fig. 49. Villa Farnesina.

I en sal i villans nedre våning skulle framställas den redan hos Homerus förekommande berättelsen om Polyfem och Galatea. Den utfördes också — man anser omkr. 1513—1514 — i två stora fresker, och här framträdde sida vid sida, synes det, de båda medtävlarne Rafael och Sebastiano del Piombo. Bilden med den kärlekskranke Polyfem är nämligen sannolikt av den senare. Galateas triumf åter anses av alla vara ett (till största delen) egenhändigt verk av Rafael (fig. 50). Till text har han närmast haft en strof ur Angelo Polizianos Giostra att följa. Den sköna nymfen uppenbarar sig nästan som en Venus – Botticellis bekanta Venus uppstigande ur havet är

en föregångare, och man har också en tid tolkat Rafaels bild såsom ett Venuståg. Kompositionen och teckningen, också av detaljerna, äro mästerliga. Vilken frihet och friskhet, vilken skälmskhet och grace, vilket sprudlande liv, vilken mäktig och dock behärskad rörelse! Vilka mjuka linjer, vilken fulländad anatomi! De få årtionden, som skilja fresken från Botticellis tavla, kunna knappast förklara utvecklingen: där älskvärd naivitet och spröd ungdomlighet i hårda och spinkiga former, här fullmogen stor, klassisk stil.

Genier, nymfer och havscentaurer omge den sköna. Hennes tåg framåt svänger liksom i krets vid vindarnas lek. Gruppen till höger skall sluta upp efter Galatea: här liksom till vänster (i bakre planet) blåsa centaurer i snäckor till hennes ära. Vid hennes sida kämpa andra centaurer med nymfer sin lustiga strid. I det stora musselskalet står Galatea i sin sunda, kraftiga jungfrulighet, halvnaken med fladdrande mantel, inbjudande på samma gång som undflyende: hon gäckar den älskogskranke jätten (som sitter — här osynlig — på stranden och kallar henne smeksamt sin "mjölkvita blomma"). Framåt går det med delfinerna som trogna fålar, styrda av den lille genien i förgrunden med snabb, halvt flygande rörelse. Det övre partiet med de pilskjutande genierna i sin luftiga, svala oåtkomlighet bildar en välgörande kontrast till den heta oron nedanför i vågorna; men dessa genier deltaga också — såsom Wanscher riktigt påpekar — i den stora kretsrörelsen framåt. — En typisk, fulländad renässansbild, med spelande livsglädje, i antik anda.

Det är att beklaga att färgen numera, med stumma rödbruna och grella blå toner, är föga tilltalande.

Kompositionen av Galateabilden blev snart populär, mångfaldigad i stick och träsnitt och väl lika mycket spridd som de stora religiösa Rafaelsbilderna. —

Något senare åtog sig Rafael att leda dekorationen av (den ursprungligen öppna) trädgårdshallen (fig. 51) i Chigis villa. Detta arbete var färdigt omkring år 1518. Till ämne för figurframställningarna valdes scener ur den vackra Psychesagan, som berättas av Apulejus. Tio tresidiga svickelbilder innehålla små scener ur sagan, sådana nämligen som spela i luftregionerna. I fjorton stickkappor ser man allbehärskaren Amor i olika ställningar med gudarnas attribut. De två stora fälten i taket ge sagans avslutning: "Psyche upptages bland

Fig. 50. Galateas triumf, Villa Farnesina.

gudarna" och "Amor och Psyche fira sin bröllopsfest". Det hela, en synnerligen typisk renässansdekoration — på en gång "pittura e poesia", såsom Vasari säger — sammanhålles av präktiga blomster- och fruktguirlander. Dessa ha utförts av Giovanni da Udine. Figurbilderna åter av Giulio Romano och G. F. Penni. Rafael må ju ha övervakat det hela, som också är uppfunnet och komponerat i hans anda. Särskilt fäster man sig vid svickelbilderna med deras förträffligt insatta figurer, såsom "Amor och gracerna", "Venus och Jupiter", "Mercurius nedsvävande från Olympen", "Mercurius för Psyche till Olympen" etc. En och annan av dessa kan måhända vara utförd av Rafael själv, särskilt har man pekat på "Jupiter smeker Amor" (vilken scen dock knappast är den mest tilltalande).

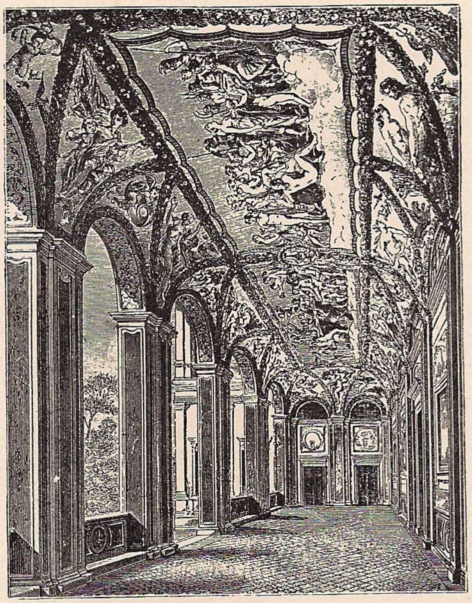

Fig. 51. Psychehallen, Villa Farnesina.

Sitt sista stora arbete kom Rafael åter att utföra i Vatikanen, som redan sett hans flesta och bästa monumentalverk uppstå inom sina murar. Det nya arbetet var dock intet monumentalverk i likhet med stanserna utan ett dekorationsarbete mera i stil med Psychehallen i Chigis villa, dock endast med helt små figurscener i den ornamentella utstyrseln.

I den del av påvepalatset, där de tre stanserna ligga, kan man från Stanza dell' Incendio fortsätta till en större sal, vilken åren efter Rafaels död av hans medhjälpare, framför allt Giulio Romano, G. F. Penni och Giovanni da Udine, utsmyckades med fresker, den största av dessa föreställande kejsar Konstantins seger över Maxentius, en väldig bataljmålning (med motiv hämtade från Attilafresken i Stanza d' Eliodoro). Från denna sal, som numera efter bilden kallas Sala di Costantino, kommer man ut på (fordom) öppna *loggior,* vettande åt

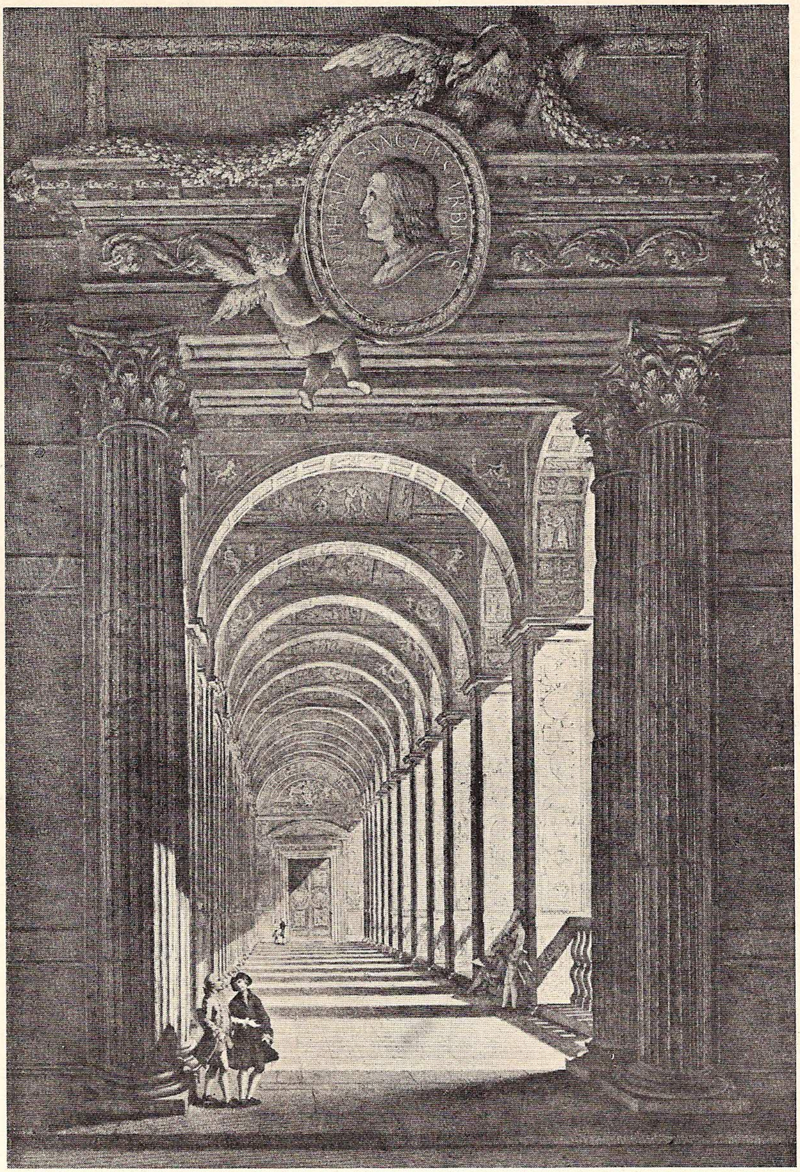

Fig. 52. Rafaels loggior, efter kopparstick.

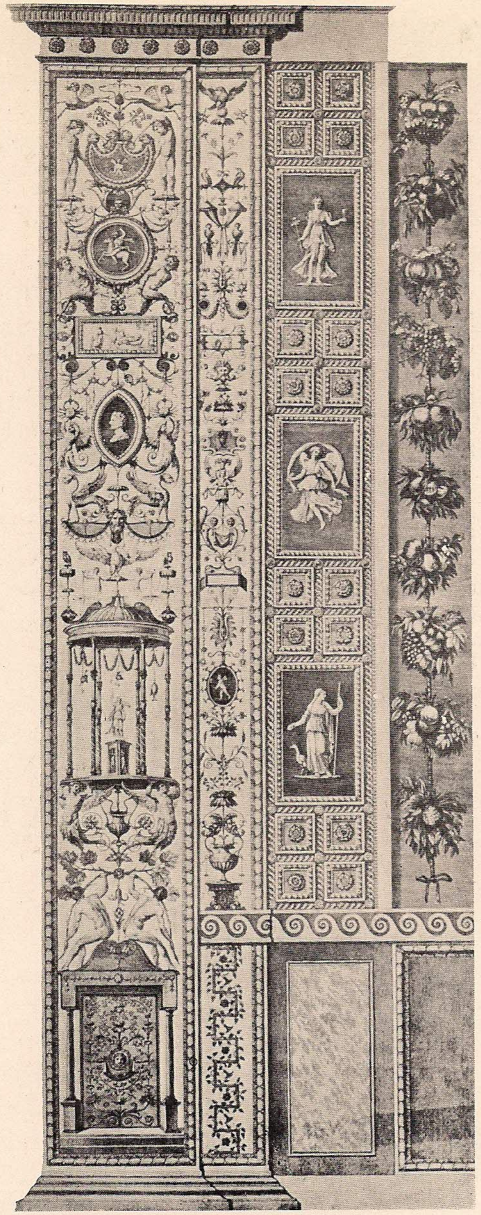

Fig. 53. Från Rafaels loggior.

S. Damasogården och med utsikt nedåt staden (jfr figg. 56—57 nedan). Dessa loggior blevo nu genom Leo X uppförda, och han hade förvärvat Rafael själv till arkitekt. Mästaren ledde också i början byggnadsarbetet (från år 1516), sedermera full-

Fig. 54. Från Rafaels loggior, stuckarbete.

följdes det av Antonio da Sangallo. År 1517 har utsmyckningen sannolikt (senast) påbegynts, det hela var färdigt två à tre år senare, några månader före Rafaels död (fig. 52).

Detta högst eleganta dekorationsarbete i stuck och måleri sysselsatte flere av Rafaels elever. Bland dessa märkas först de tre ofta nämnda, av vilka Giulio Romano och Penni företrädesvis voro figurmålare (den förre skulle enl. Vasari icke ha utfört mycket här), Giovanni da Udine åter företrädesvis ornamentiker i måleri och stuck och särskilt djurmålare (“il quale per contrafare animali e unico“). Vidare omtalas Perino del Vaga, Polydoro da Caravaggio m. fl. Rafael har

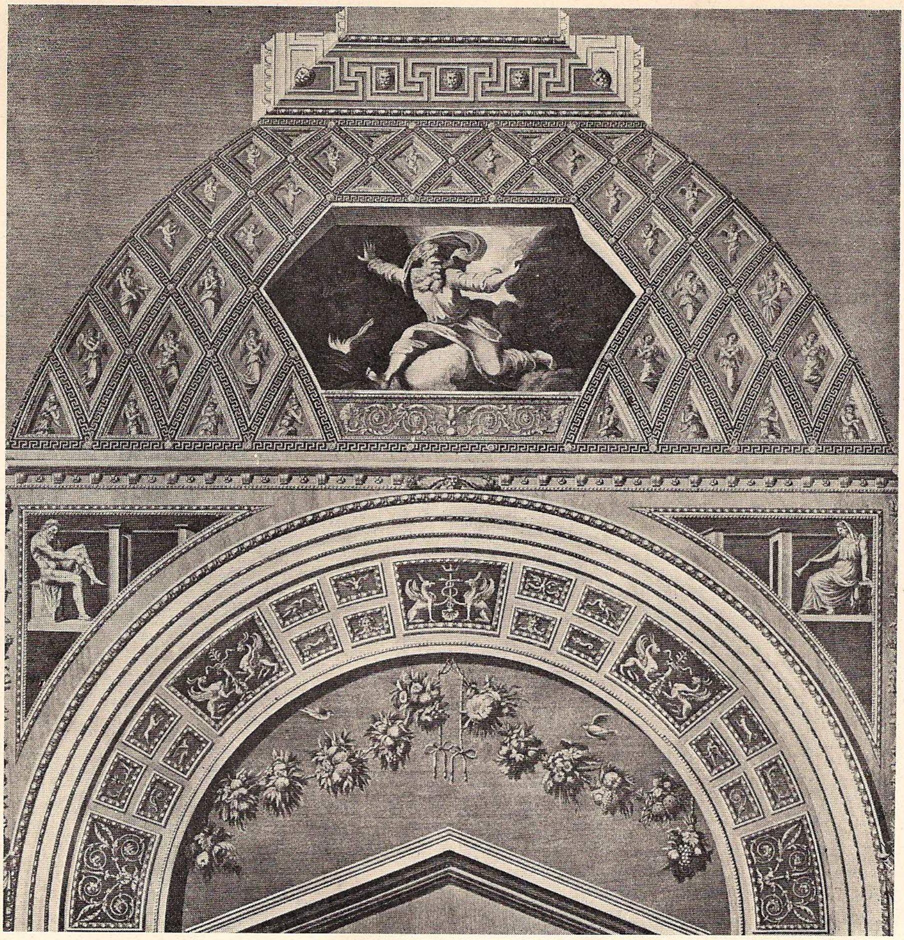

Fig. 55. Från första travén i Rafaels loggior.

emellertid lett arbetet i dess helhet och naturligtvis ingripit här och där, kanske till och med gjort skisserna till några dekorationer och scener. Dekorationerna äro till stor del antikiserande efter de mönster man fann å från antiken bevarade konstindustriella arbeten samt å de arkitekturrester, som man nu delvis väl just under Rafaels ledning uppgrävde i Rom: dessa funnos då under jorden, d. v. s. i "grottor",

varav namnet "grottesk" för detta slag av dekoration uppkom. Inom mestadels vertikala, smala fält gå ornament av blommor och rankor — akantusrankan upptogs nu åter och användes med förkärlek — vidare stänglar, kandelaber- och gueridonformer o. d. samt fåglar, ekorrar, råttor och andra djur jämte putti samt blandade djurformer och fantasiskapelser. Listverken visa meander, pärl- och bladstavar m. m. (fig. 53). Då och då en ram med en liten scen i stuck, t. ex. från en målaratelier (fig. 54) o. a. *genrebilder*. Överallt en frodig, lekande uppfinning. De tretton valven ha vart och ett sina fyra bilder, således summa 52. Härtill komma vid fönstren 12 scener. I de egentliga dekorationerna gör sig en glad, leende, världslig stämning gällande. De målade scenerna åter innehålla ju bilder ur Bibeln, många storslagna och allvarliga, andra åter mera genremässiga. Emellertid äro framställningarna övervägande hämtade ur Gamla testamentet (48 + 11). Bilderna i första valvet, med olika skapelsescener (fig. 55), ha tydligen till stor del inspirerats av Michelangelos motsvarande. Andra valvet visar naturscener — i paradiset — av tjusande behag och mjuk linjeföring. Också några av de följande valvens bilder ha sköna landskapsscener. Kompositionen är oftast enkel och klar. Djupverkan åstadkommes stundom genom ljus- och skuggivningen i olika plan — ett rafaeliskt drag, såsom man påvisat. Färgerna, ursprungligen klara och ljusa, ha mycket lidit genom väder och vind i de länge öppna loggiorna samt även — såsom tyvärr så många andra Rafaelsverk — av restaurering.

Också dessa bilder blevo genom kopparstick mycket snart kända. "Grotteskerna" imiterades överallt i dekorationer, och figurscenerna, som gingo under titeln "Rafaels bibel", bidrogo i icke ringa mån att göra hans namn världsberömt.

RAFAEL SOM ARKITEKT. HANS ARKEOLOGISKA INTRESSE. — HANS PERSONLIGHET

BLAND RAFAELS BARNDOMSMINNEN INTOG SÄKERLIGEN det hertigliga slottet i Urbino ett av de förnämsta rummen. Det var då helt nytt, uppfört i utpräglad renässans med vackra proportioner och i enkel värdighet; särskilt den stora gården med dess lugna kolonnhallar är imponerande. Här hade Luciano Laurana, en av den nya tidens föregångsmän, varit arkitekt; hans bror Francesco arbetade då vid hovet som skulptör. Sitt sinne för arkitektur fick Rafael ytterligare stärkt i Perugia och Florens. Det visar sig också i uppbyggnaden av hans första stora tavelkompositioner. Med rätta har man här fäst sig vid "lo Sposalizio" (av 1504), som i bakgrunden har ett tempel av fulländad skönhet, vilket i jämförelse med en samtida liknande bild av den peruginska skolan visar stora framsteg (jfr ovan s. 17 och fig. 9): det är ett centraltempel, omgivet av en kolonnhall med en hög, pilastersmyckad överbyggnad, krönt av en låg kupol; i hörnen över kolonnerna gå på hallens tak strävor upp mot överbyggnaden med konvex profil och utgående i voluter å båda hållen — ett motiv som sedan upptogs och med förkärlek användes i barockstilen.

Vi ha sedan sett hurusom Rafael under den romerska tiden med stor framgång använde arkitektonisk bakgrund till sina figurrika scener, alldeles särskilt gällde detta Skolan i Athen samt Heliodors utdrivande (jfr s. 63 o. 70 f.), båda visande väldiga tempelanläggningar, den förra med pilastrar, den senare också med halvkolonner. Templet i Skolan i Athen röjer tydligen en centralanläggning, en ljus, rund mitthall, vartill (fyra) tunnvalvstäckta skepp leda (se fig. 29). Man har velat göra gällande, att det var Donato Bramante, "högrenässansens"

store mästare, som ritat denna byggnad åt Rafael. Så torde dock knappast vara fallet: Rafael var mannen att själv åstadkomma dylika arkitekturritningar. Men otroligt förefaller icke att målaren här tagit intryck av den plan till en ny Peterskyrka, som Bramante 1506 fått i uppdrag att utföra. I kartongen till "Paulus predikar i Athen" upptog han ju, som en vacker bakgrundsdekoration, Bramantes Tempietto (se ovan s. 100 och fig. 47).

Med Bramante har Rafael, som vi sett, stått på en vänskaplig fot, och han har säkerligen beundrat sin äldre landsman både som arkitekt och dekoratör. Bramante har tvivelsutan betytt mycket för Rafaels första framgångar i Rom. Under sina sista år ägde och bebodde denne Bramantes palats, det nu s. k. Palazzo Caprini.

Det var också säkerligen Bramante, Luciano Lauranas lärjunge, som införde Rafael djupare i byggnadskonsten. Rafael har — så måste vi tänka oss — ofta besökt hans ritkontor och även arbetat däri. Jämte Peterskyrkan har Bramante dessa år varit sysselsatt med en väldig nybyggnad i den vatikanska trädgården: Belvedere-komplexet och dess förbindelse med det äldre slottet. Båda dessa arbeten blevo av betydelse för Rafaels senare byggnadsplaner; men slaviskt har han ingalunda följt sin mästare, tvärtom visade han också på detta område snart sin självständiga genialitet.

Som jag antytt, blev Rafael efter Bramantes död på våren 1514 — jämte (den äldre) Fra Giocondo — chef för Peterskyrkans byggnad, och han kvarstod såsom sådan de återstående sex åren av sin levnad. Fra Giocondo avled 1515 och deras "coadjutori" Giuliano da Sangallo avgick därefter (år 1517 efterträdd av Antonio da Sangallo d. y.). Att döma av de få bevarade teckningarna och av sticken (hos Serlio) från denna den nya Peterskyrkans första tid har Rafael förändrat Bramantes plan — men visserligen icke, som Michelangelo sedan, nedrivit föregångarens arbete. Bramantes plan hade en övervägande central anläggning. Rafael bibehöll de tre halvrunda utsprången i öster, norr och söder (med omgångar) men utförde planen mot väster med en väldig treskeppig långhusbyggnad, till vilken (i norr och söder) sluta sig polygonala kapell samt (i väster) en kolossal förhall av tre kolonners djup. Det inre skulle ha utmärkts av strängt antikiserande bågsystem och omramningar, pilastrar och halvkolonner.

I början har Rafael med liv och lust ägnat sig åt arbetet. På som-

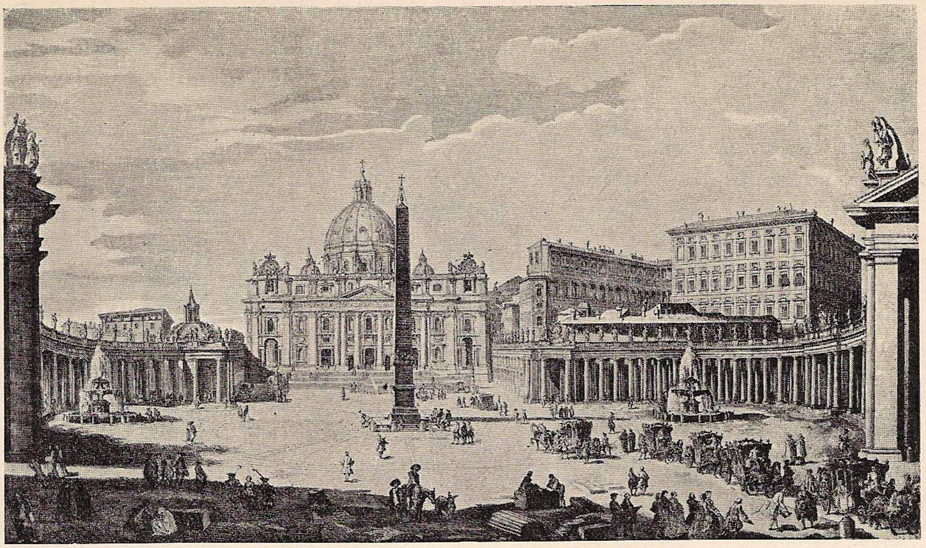

Fig. 56. Petersplatsen (efter ett äldre kopparstick).

maren 1514 skrev han till sin morbror i Urbino bl. a. följande: "Beträffande min vistelse i Rom kan jag under någon tid icke vara någon annanstädes på grund av S. Peters nybyggnad, som är det största tempel i världen och som kommer att bli den största byggnad man någonsin sett, enär den skall kosta mera än en miljon i guld. Påven har nämligen givit befallning att det får användas 60,000 dukater årligen på denna byggnad, och han tänker icke på något annat." Men långt hann Rafael icke med utförandet av denna plan; uppgiften var väldig, svårigheterna säkerligen många och stora. Bygget lär också slutligen ha gjort hans sinne "melancolico". Rafaels arbete här, med utbyggandet av södra tvärskeppet, synes också ha blivit till ringa nytta, då något mer än ett årtionde efter hans död motståndaren Michelangelo fick i uppdrag att taga hand om byggnadsverket. Som bekant blev emellertid också dennes plan förändrad, och det slutliga utförandet, genom Maderna (och Bernini), visar en bestämd, om också icke alldeles lyckad, återgång till Rafaels plan med det stora västpartiet.

Rafael hade nu bredvid sin målarateljé också en arkitektateljé eller

ritkontor. Här voro bl. a. Giulio Romano och Antonio da Sangallo d. y. sysselsatta. Det var åtskilliga betydande uppdrag som denna Rafaels verkstad mottog. Jag har redan omtalat loggiorna vid Cortile di S. Damaso i Vatikanen, till vilka vi nu återkomma.

Vid Petersplatsen (fig. 56), där Berninis kolonnad nu döljer fasaderna av påvens palats, ligger (bakom kolonnaden) S. Damasogården, kringbyggd å tre sidor. Å fig. 56 ser man, närmast Peterskyrkan, den östra flygeln därav, till vars prydande Leo X gav Rafael i uppdrag att därtill knyta pelarhallar i tre (fyra) våningar. I den tredje våningen, till vilken de nya praktrummen slöto sig (jfr ovan s. 56), skulle påvens antiksamling uppställas, och här skulle utsmyckningen bliva särskilt glänsande i antikiserande stil: det blev det ovan omtalade dekorationsarbetet, för vilket Rafael satte sina bästa medhjälpare i gång. Själva byggnaden fullbordades med sina fyra våningar av Antonio da Sangallo. Det yttre (fig. 57) visar, i vackra proportioner med genomförd enkelhet, pilastrar och gesimser samt balustrader. De tre övre våningarna voro ursprungligen öppna (de två försattes med glasfönster, den översta med mur år 1813). Den nedersta våningen hade rustikaomramningar; de två mellersta öppna bågar, den översta rakt bjälkverk å kolonner (se fig. 57, uppritningen t. h.). Det inre har över betäckningarna stickbågar eller trubbvinkliga gavlar (jfr fig. 52 och 55 ovan), det konstruktiva är för övrigt också här helt enkelt, dock är valvkonstruktionen, med höga, tresidiga kupor uppgående över den raka gesimsen, mycket sinnrik: här anbragte också Rafael sina förnämsta dekorativa arbeten, de bibliska scenerna. För övrigt är ju denna inre dekoration i målning och stuck särdeles rik, som vi sett; antika motiv, såsom kassettering, meanderlister m. m. förhärska jämte grotteskerna. — Skönheten av denna hall fullbordades genom golvbeläggningens majolikaplattor med ornament i glasyr, som Rafael beställde i della Robbia-verkstaden i Florens (nu blott ett par rester i behåll).

För påvens vän och ekonomiske hjälpare, "il gran mercante della christianità", Agostino Chigi, var Rafael, som jag antytt, sysselsatt både som arkitekt och målare. Vid hans villa togos Rafaels byggmästarkunskaper och smak i anspråk, om icke — såsom vissa forskare antaga — för själva huvudbyggnaden, som lämnades (enligt Vasari) åt Peruzzi att utföras, så för några sidobyggnader, en loggia åt Tibern samt de präktiga stallbyggnaderna (nu till större delen, liksom

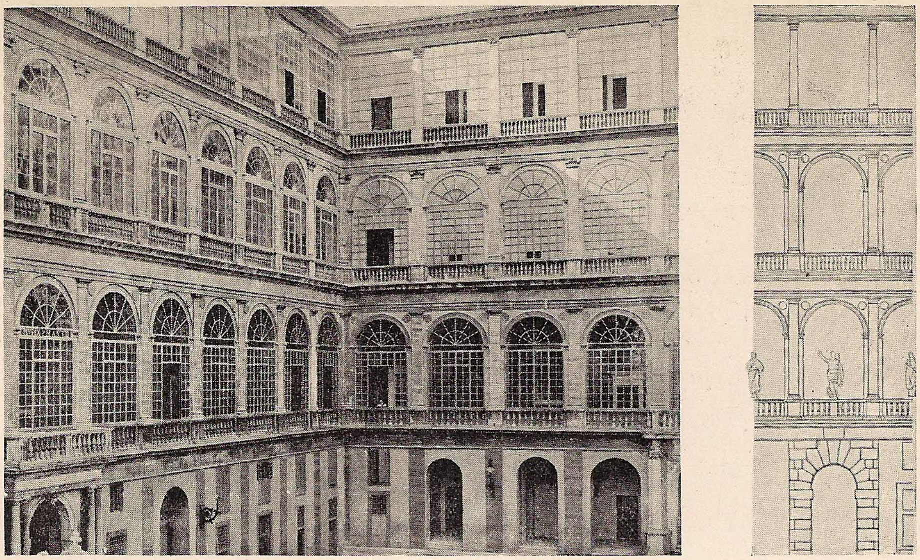

Fig. 57. Loggiorna vid S. Damasogården (Vatikanen). (Efter Th. Hoffmann.)

loggian, förstörda). För Chigis kapell vid S. Maria del Popolo var Rafael också verksam. Även om han icke själv utfört dess byggnad — som synes ha lämnats till Antonio da Sangallo — har han lett arbetet framför allt med utsmyckningen, som är synnerligen praktfull. Valvmosaikerna, med bilder av Gud fader, omgiven av "planeterna", utfördes av venetianska konsthantverkare, sannolikt efter teckningar från Rafaels verkstad (dock har man påpekat det venetianska draget i planetgestalterna; detta har emellertid kunnat inkomma genom mosaicisten Alvise de Pace). I en nisch i detta kapell står en staty av profeten Jonas, med rätt antikiserande hållning och huvudet av Antinoustyp. Den har utförts av Lorenzetti, men, som det anses, efter teckning eller kanske blott inspiration av Rafael.

Rafael skall ha gjort ritning till flera kyrkobyggnader, särskilt nämnes, redan från 1509 den lilla S. Eligio degli Orefici; men uppgifterna äro osäkra och stilen i dessa arbeten är icke övertygande rafaelisk. Så är ock förhållandet med flera palatsbyggnader i Rom. Otvivelaktigt tillhöra honom emellertid P a l a z z o P a n d o l f i n i i Florens

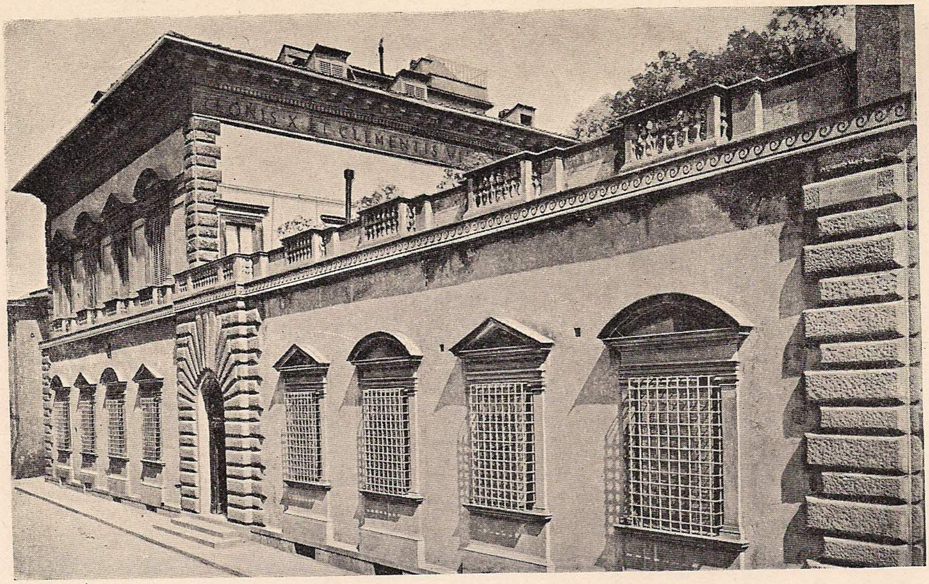

Fig. 58. Palazzo Pandolfini (Florens).

och Villa Madama utanför Rom, och vid dem skola vi nu ett ögonblick dröja.

För Giamozzo Pandolfini, biskop av Troja, som beskyddades av Mediceerna (Leo X och Clemens VII), åtog sig Rafael omkring år 1517 att uppföra ett litet palats i Florens. Arbetet sattes i gång ett par år senare och leddes av ett bland mästarens biträden i Peterskyrkans byggnadskontor, Giovanfrancesco da Sangallo. Huvudbyggnaden i två våningar ligger vid tomtens smalsida, men nedre våningen är helt fortsatt kring tomten. Långfasadens mitt danas av en präktig portal av rustikakvadrar (fig. 58). Också hörnen — i båda våningarna — äro på detta sätt markerade med kvadrar, omväxlande av olika längd. Fönstrens ramar ha vackra profiler samt överstycken med omväxlande stickbågar och vinkelfält; i huvudbyggnadens övre våning äro dessa tabernakel kraftigare profilerade, och där framför är — över den enkla, vackra gesimsen — balustraden utbyggd. Detta motiv upprepas, på ett mycket verksamt sätt, å sidobyggnaderna som ett slags krenelerad avslutning. Huvudbyggnaden krönes av ett mycket högt gesimsparti samt en konsolkrans under takskägget. — Denna

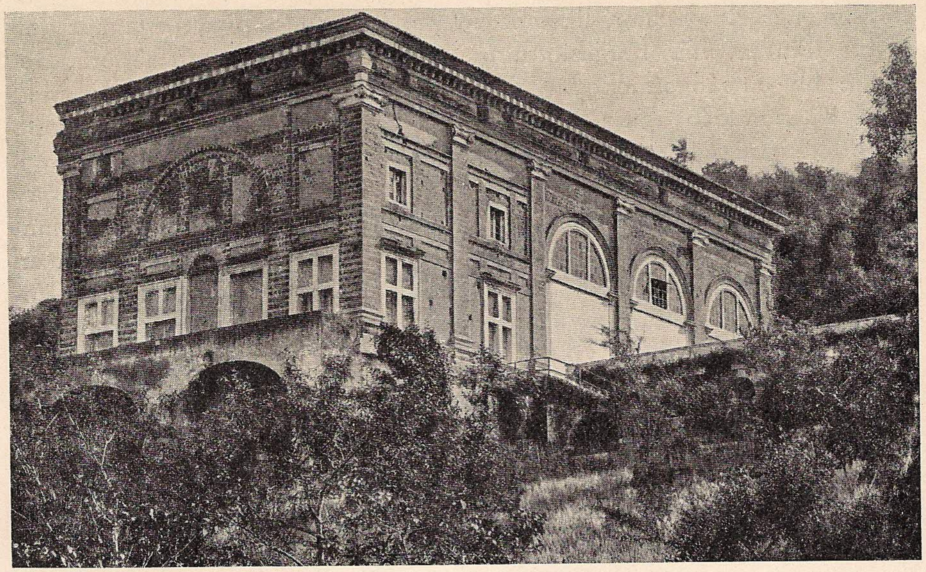

Fig. 59. Villa Madama vid Rom.

lilla eleganta byggnad blev av rätt stor betydelse; både tabernakel- och balustradmotiven upptogos av barocken.

Mest betydelsefull bland alla Rafaels byggnadsverk blev Villa Madama. Beställningen på denna fick Rafael — ungefär samtidigt med det nyss nämnda palatset — av kardinal Giulio de' Medici, en av Leo X:s nepoter (jfr fig. 37 ovan, t. v.), sedan påve under namn av Clemens VII. Efter sin senare, mångåriga ägarinna Margareta av Parma kallades den "Villa Madama".

Ledningen av utförandet övertogs efter Rafaels död av Giulio Romano och sedan — troligen — av Antonio da Sangallo d. y. En av Rafaels medarbetare var också dennes bror Battista da Sangallo.

Endast en del av den stora anläggningen kom att utföras, och denna blev härjad av brand (redan 1527) och andra förstörelser samt ombyggnader och ter sig nu i ett mycket medtaget skick. Dock finnes det särskilt av den inre dekorationen mera kvar än man förmodat (nu bekant genom Th. Hoffmanns förträffliga publikation).

Villan anlades på östra sluttningen av Monte Mario utanför Rom, med vid utsikt över den eviga staden och trakten däromkring. För-

träffligt har Rafael här, liksom vid Palazzo Pandolfini, begagnat den givna tomten, här bergssluttningen mot norr, öster och söder. Det skulle bli en långsträckt huvudbyggnad, omgiven av trädgårdar med flera fristående byggnader av olika slag. Terrängförhållandena voro ypperligt beräknade; planerna uppgjorda i nära anslutning till naturen. Grundplanen till huvudbyggnaden visar en märklig kombination av rundlar och fyrkanter, i det yttre ha dock de förra föga framträtt annat än å terrassbildningarna (halvrundlar). Det centrala skulle varit en väldig rund hall, och för byggnadsschemat synas de antika termanläggningarna ha föresvävat mästaren, ett och annat motiv har kanske hämtats från Hadriani villa i Tivoli. Också i detaljerna äro antika motiv använda, ofta i nya, snillrika kombinationer. Det utförda av huvudbyggnaden är blott omkring hälften av det åsyftade. Enhetlighet, harmoni och enkel värdighet prägla ännu verket, trots allt förfall. Den norra flygeln (fig. 59) visar genomgående pilasterställningar, en anordning, som blev vanlig under den följande tiden (särskilt genom Palladio). Å fasaden gick en öppen loggia med stora bågar ut i det fria (nu förmurad).

Å terrasserna skulle vattenkonster spela och välordnade planer inbjuda till bollspel, svalkande grottor till vila och samspråk. Å bergssluttningen skulle anordnas åskådareplatser för en teater. Andra byggnader voro för föredrag och övningar av olika slag på antikt sätt.

Den inre dekorationen i villan å väggar, i valvkappor och kupoler torde huvudsakligen böra tillskrives Giovanni da Udine. Den visar stor elegans och rik uppfinning. Scenerna, som äro inkomponerade i det ornamentella, hämta motiv från antika litteraturen och mytologien, från årstiderna o. s. v. I allmänhet är här den äkt-rafaelska monumentaliteten övergiven för en överdriven sirlighet och överhopad ornamentsrikedom.

Men på det hela visar Villa Madama som byggnadsverk Rafaels stora konst i massornas fördelning och enskildheternas inordnande under det hela, i harmonisk växling, men utan "akademisk" stelhet. Detta Rafaels härliga — tyvärr ofullbordade — verk blev tongivande för den följande tiden, i vars arkitektur villabyggnaden kom att intaga ett mycket betydande rum. Man kan bland efterföljarne nämna icke blott Giulio Romano och andra yngre samtida eller lärjungar utan

också sådana senare mästare som Alessi med villabyggnader vid Genua och Palladio med sådana vid Vicenza.

Också i arkitekturens historia intar Rafael således ett rum bland de främste. Och ändock har han endast ägnat några få år och dessa heller ingalunda uteslutande blott däråt.

Jämte de många uppdragen i måleri, dekoration och arkitektur hade Rafael under de sista åren ännu en stor uppgift att fylla: för *Roms fornminnen*.

För den klassiska antiken hade han alltid haft stor respekt och stort intresse. Hans närmaste umgänge hörde till samtidens största humanister. Han har säkerligen försökt att så gott tiden medgav utfylla luckorna i sin klassiska bildning och har till slut blivit väl bevandrad på området. Så inträffade att Leo X år 1515 gjorde honom till ledare av utgrävningsarbetet i Rom, varvid han särskilt skulle bemöda sig om bevarandet av inskrifterna (naturligtvis också de påträffade skulpturverken). Sedan har uppdraget utvidgats till att omfatta en beskrivande undersökning av hela det antika Rom. Detta har han också börjat utföra bl. a. genom uppmätningar, varvid icke blott — som dittills — kompassen använts jämte lodlinan, utan också horisontalinstrumentet (astrolabium). Härtill synes också ha kommit konservering — i viss mån även restaureringsarbete. Denna verksamhet intresserade Rafael särdeles, och det berättas att han få dagar före sin död varit sysselsatt med en arkeologisk karta över den eviga staden.

I samtidens ögon var detta fornminnesarbete kanske det viktigaste i den store mästarens hela gärning. I ett brev från Rom 1519 skriver en av tidens humanister (Celio Calcagnini) om Rafael, att "han är kanske den störste av alla målare i teori och praxis, och därtill en så talangfull arkitekt, att han uppfinner saker, som de största andar skulle anse för omöjliga. För tillfället är han sysselsatt med ett beundransvärt arbete, som framtiden icke skall förstå; jag talar ej om den vatikanska basilikan [Peterskyrkan], vars uppförande han leder, utan om själva staden Rom, som han nästan återuppför i dess gamla storhet, i det han låter bortföra de största jordhögar och gräver ned till de djupaste grundvalar och återställer föremålen efter de gamles beskrivningar". Och i den gravdikt (på latin), Rafaels vän, greve

Castiglione skrev över honom, uppehåller sig författaren framför allt vid denna sida av den store hädangångnes verksamhet:

Rafael, underbart var ditt snille som åter tillsamman
fogat det gamla Rom, länge i spillror förstört,
du som dess lik, förmultnat av järn, av brand och av åren,
kallat till livet igen jämte dess forntida prakt.

Utgrävningarna voro ursprungligen igångsatta för att skaffa marmorblock till den nya Peterskyrkan — såsom man till nybyggnader hade gjort under hela medeltiden och 1400-talet. Men Rafael reagerade mot denna vandalisering, han var bland de första som förstodo innebörden därav (en hans föregångare var humanisten Poggio Bracciolini), och han är således en banbrytare också för den moderna arkeologien. Detta framgår tydligt av ett memorial, som han uppsatte och framlämnade till påven såsom en inledning eller företal till det stora uppmätningsarbetet. Den lilla skriften har också gått och även utgivits under Castigliones namn: i dennes papper fanns en avskrift därav, men denna är, av allt att döma, med sina ändringar och rättelser, senare än det egentliga originalet (som finnes i Münchens statsbibliotek). Memorialet har nog tillkommit efter rådplägning med Castiglione; men närmast torde humanisten Fabio Calvo ha stått Rafael bi: han bodde i Rafaels hus och anlitades av denne just för klassiska och arkeologiska spörsmål, bland annat har han för Rafael gjort en översättning av Vitruvius' arbete om byggnadskonsten, vilket också åberopas i memorialet. Den siste utgivaren av detta, V. Wanscher, hävdar med framgång, att det avfattats av Rafael.

I memorialet hyllas först Leo X såsom en upplyst och insiktsfull furste, vilken höjer sig över åtskilliga av sina föregångare, de där icke räknat för rov att låta nedbryta tempel och andra härliga byggnader, som varit en heder för sina upphovsmän, och vilka tillåtit att det brändes kalk av statyer och andra sköna föremål från antiken. Sådant vore "una infamia di questi tempi" och måste för framtiden förhindras. Ty huru storslagen var icke de gamles konst, särskilt deras byggnadskonst, vilken genom sina fasta principer höll sig längre uppe på höjden än deras måleri och skulptur. Och vilken skillnad på denna konst och den senare, särskilt den "barbariska" (eller tyska

d. v. s. gotiska) med dess spetsbågssystem. Denna uppfinning av spetsbågen är väl icke i alla avseenden att förakta, men den är svag, både konstruktivt och estetiskt, och i utsmyckningsformerna äro "i tedeschi" också råa. Den klassiska arkitekturens företräde är uppenbart, och därför böra dess rester bevaras, uppmätas och avbildas. Denna uppmätning bör ske efter en ny metod, säkrare än man hittills använt, och så beskrives utförligt denna metod, som baserar sig på magnetnålen och dioptern (astrolabiet). Slutligen redogöres för huru avbildningen bör ske, nämligen i tre slag av teckning, grundplan, fasadritning och genomskärning.

Memorialet torde vara avfattat några månader före Rafaels död (förf. säger sig ha varit i Rom ännu icke tolv år). Det synes ha gjort verkan, och Rafael fick ännu uppleva att Roms senat — i mars 1520 — utfärdade ett förbud mot skövlingen av de antika minnesmärkena.

*

Om Rafaels levnadsomständigheter har något ovan meddelats. Mycket känner man icke därom med säkerhet. En hel del traditioner äro bevarade, men de vila för det mesta på osäkert grundlag och avse en pikant eller rörande effekt. Åtskilliga stamma ur förtalets grumliga källa. Själv synes Rafael icke ha givit anledning till fiendskap; men avundsmän måste ju hans snabba lycka framkalla, och hans många lärjungar och vänner ha ju, naturligt nog, hävdat hans betydelse gent emot andra konstnärer — Michelangelo var väl den ende, som då kunde tävla med honom i anseende — och detta har väckt ond blod, klander och angrepp från dessa andra och deras anhängare.

Över allt prisas Rafaels älskvärdhet och hjälpsamhet. Han ägde det äkta snillets anspråkslösa enkelhet och stod fjärran både från tillgjord högfärd och frånstötande stolthet. Men han hade, oaktat sin ringa börd, en naturlig värdighet och kunde också, gent emot påträngande, hävda den samt vid behov hålla folk på avstånd. Med värdigheten förenade han behaget — "Anmut und Würde" — på ett sätt som är få människor förunnat. Schiller prisade med dessa ord den omedelbart harmoniska hållningen i de gamles diktning och livsåskådning, och han fann den åter hos några få lyckliga i den nyare tiden, så hos Goethe. Ett annat exempel är Rafael.

Vasari prisar i höga toner Rafaels förmåga att intaga. Han kunde

umgås med alla: uomini grandi, mediocri e infimi. I hans närvaro kände man att "tutti i mali umori" (misshumören) försvunno. Också konstnärerna levde med honom och hos honom i ovanlig sämja och frid, besegrade av hans vänlighet och av hans konst ock framför allt "dal genio della sua buona natura".

Redan tidigt hade Rafael i Rom haft stor framgång, och det skulle icke ha förvånat om han blivit bortskämd — en påvestolens "enfant gaté". Härpå är dock ingenting som tyder. Tidigt såg han sig i glänsande ekonomiska förhållanden tack vare påvens — och väl även andra mecenaters och uppdragsgivares, framför allt den rike Agostino Chigis — frikostighet. Därom vittnar t. ex. det ovan citerade brevet av 1514 till morbrodern i Urbino. Rafael kallas också av samtida "den rike och av påven högt betrodde".

Leo X insåg, liksom Julius II, att en sådan både snillrik och habil konstnär som Rafael kunde vara den helige staten till ovansklig nytta. Han ville därför så mycket som möjligt begagna dennes skicklighet och smak. Det ena stora arbetet efter det andra uppdrogs åt Rafael. Vid festligheterna skulle han icke heller saknas, och han fick själv bidraga till dem. Så målade han dekorationer till teaterföreställningar som vid det påvliga hovet arrangerades, dekorationer för vilka han, särskilt genom det perspektiviska arbetet, gjorde sig mycket besvär, och som blevo, även de, högt beundrade. Rafael skall hava haft rang av påvlig kammarherre, och Vasari uppger — dock troligen utan grund och kanske i maliciös avsikt — att man ämnat honom kardinalshatten.

Bland inkomstkällor, som Rafael kunde räkna med, var försäljningen av kopparsticken efter hans kompositioner, vilka han lät Marcantonio Raimondi förfärdiga. Det var en hans medhjälpare eller tjänare ("garzone"), kallad "il Baviera", som fick dem om hand, och denne hade för Rafael omsorgen om "una sua donna", som Rafael skulle älskat "ända till sin död".

Vasari betygar att Rafael var "persona molto amorosa e affezionata alle donne", och omtalar i detta sammanhang att han gjorde en mängd damporträtt, nämnande särskilt ett av Beatrice d' Este av Ferrara.

Det finnes verkligen bevarade några autentiska bevis på hans kärlek till kvinnor, nämligen fem sonetter, för övrigt de enda dikter vi ha av hans hand. De stå som litterära alster icke just högt, och omarbetningarna visa, att de kostat honom mycket besvär; men tonen

Fig. 60. Skiss till la Disputa med utkast till en sonett (British Museum).

däri har äkthetens värme. De datera sig redan från den tid då han höll på med skisserna till "la Disputa", alltså före 1511, troligen 1510: å fem blad ser man både detaljteckningar till fresker och utkast till sonetter (fig. 60, ett blad med den s. k. första sonetten). Här ett par utdrag (ur den andra och tredje):

Hur ljuvt mig skulle ej det oket bliva
av dina vita armar kring min nacke,
och vilket straff att därur lös sig riva!
— — — — — — — — — — — —
Och om din höga själ till mig sig böjer.
Den ser ej till min ringhet, men till glöden
Utav den starka eld hos mig sig röjer.

Den tillbedda har varit en högt uppsatt person — *vem* är nog omöjligt att nu utgrunda.

Rafaels eldiga natur har nog ofta mött hos kvinnorna en beundran, som lätt övergått till lidelse. På giftermål har han väl stundom tänkt, och morbrodern Simone di Ciarla synes ha uppmuntrat honom härtill. Ännu 1514 svarar han härpå lätt avböjande. Något år senare blev han emellertid, som jag berättat (ovan s. 86), verkligen förlovad, nämligen med en släkting till hans beskyddare kardinal Bibbiena. Denna Maria Bibbiena synes då ha varit mycket ung — sådana förlovningar ingingos ofta med minderåriga, särdeles i den förnäma världen. Partiet har nog varit ett vanligt resonnemangsparti — tillställt av kardinalen, såsom Vasari insinuerar — men det behöver ju icke hindra att Rafael fästat sig vid den unga flickan, och att hennes bortgång med döden före bröllopet gick honom till sinnes. Han bestämde också att hon skulle begravas där han en gång skulle vila, invid ett altare i S. Maria rotonda (Pantheon), och att en gravskrift skulle sättas över henne, Rafaels brud.

Rafael säges också ha haft ett mera konstant förhållande, en älskvärd person som bodde hos honom. När han låg på sitt yttersta — berättar Vasari — lät han "som kristen" denna "amata" lämna huset och gav henne ett hederligt underhåll. Kanske var hon den samma som förut åsyftats på tal om hans tjänare Baviera. Kanske också densamma som sedan i traditionen går under namn av "la Fornarina", mjölnardottern, som Rafael älskat och som skulle ofta stått modell för honom (till hans madonnor).

Vasari, som gör ganska perfida insinuationer (han stod Michelangelos krets nära) — bl. a. säger han att utsvävningar skulle varit vållande till Rafaels död —, vittnar emellertid på ett annat ställe att denne förde "en helig vandel".

Rafael har sannolikt, som så många andra snillen, varit en passionerad natur, och under den tiden kunde passionen hos en sådan man som Rafael ta sig fritt uttryck, hur nära man än stod den heliga stolen. Men vad som bröt honom i förtid torde, som de flesta forskare nu antaga, ha varit — trots all lätthet att skapa — det oerhörda, jäktande arbetet på så många olika områden. Som Anton Springer säger: "Skapandets vällust hade förtärt hans märg och ben, övermåttet av arbete berövat honom levnadskraften."

Strax före påsk 1520 lades han ned på sotsängen, i en häftig feber, heter det. Denna sjukdom grep smärtsamt hela det påvliga hovet,

och Leo X själv skall ha besökt den sjuke flere gånger. Den 6 april, långfredagen, avsomnade han. Man synes ha flyttat ut hans lik i arbetssalen, och där ställde man vid dess huvud den stora tavlan med Transfigurationen, vilket gjorde ett gripande intryck. Påven föranstaltade en ståtlig begravning. Och på Rafaels grav i Panteon läser man ännu den vackra inskriften om hans storhet som målare och arkitekt och om naturen och konsten som knyta förbund i hans bilder.

En av hans första biografer, Paolo Giovio, yttrar om Rafael att han var en man "mira docilis ingenii suavitate et solertia". Med dessa ord antydes dels förbindelsen av receptionsförmåga och genialitet dels det både milda och utpräglade i hans begåvning.

En receptiv förmåga var Rafael som få. Men han uppsökte med intuitionens makt just det som överensstämde med hans konstnärsnatur och kunde befordra utvecklingen av hans anlag. Han studerade ivrigt allt det nya som tiden bjöd, perspektivlära, anatomi och alla slag av måleriets teknik. Han mognade till självständighet kanske långsammare än flera andra genialiska begåvningar, han mognade i stillhet, visserligen under gynnsamma förhållanden, och han armbågade sig icke bryskt fram med sina nya idéer. Men han arbetade målmedvetet, och vid omkring trettio år stod han redan som en fulllödig mästare. På måleriets område hade han då nått höjdpunkten, ehuru även under de följande åren — de sju sista av hans levnad — storartade konstverk, epokgörande för den följande tiden, sprungo fram ur hans egen hand, jag tänker särskilt på tapetkartongerna. Men under de senare åren var det som han framför allt framträdde som nyskapare på arkitekturens område. Det var också då han inlade en utomordentlig förtjänst för de klassiska fornminnenas förståelse och bevarande.

Vilket storartat, framgångsrikt, för utvecklingen betydelsefullt konstnärsskap under en kort levnad! Så begynner hans förste biograf sin teckning av mästaren, en teckning präglad av den övliga retoriken — men här har retoriken ingen överdrift: Rafael Santi från Urbino lär oss klarligen, säger Vasari, "huru frikostig och välsignelsebringande himlen stundom kan visa sig, i det den i en enda person hopar sina skatters oändliga rikedomar och de älskvärdaste och sällsyntaste

gåvor, vilka den annars plägar fördela på många individer under en lång tidrymd".

Och jag slutar min skildring av Rafaels levnad och verk med det utrop, som samme biograf ställer i spetsen för sitt sista kapitel:

"O lyckliga och saliga ande, hur talar icke en var gärna om dig, prisar dina verk och beundrar varje teckning du efterlämnat!"

EFTERSKRIFT

DETTA LILLA ARBETE HAR TILLKOMMIT SOM ETT uttryck för min varma önskan att göra den svenska publiken på eget språk bekant med en av världshistoriens främste. I anledning av 400-årsdagen av Rafaels död har jag i våras i flere föredrag och tidningsartiklar samt i en uppsats om Rafaels utvecklingsgång införd i Tidskrift för konstvetenskap, 1920 h. 1, sökt påvisa den store urbinatens betydelse också för oss och vår konstodling och återväcka intresset för hans verk. Detta intresse har tidvis legat nere. En väsentlig orsak härtill har varit en felaktig uppfattning av vad som är Rafaels verk: under detta namn har gått — och går ännu — en mängd icke alltid fullödiga arbeten, utförda i bästa fall av hans medhjälpare. Dessa arbeten ha underhållit den likaledes felaktiga uppfattningen att Rafael varit en "abstrakt idealist" av "akademisk" art, från vilken all senare "akademism" utgår. Så kan också förklaras att under tider av stark realistisk strömning Rafael skjutits undan och hans betydelse misskänts. — Denna skrift avser nu också att i någon mån rätta sådana misstag i den allmänna uppfattningen och bidraga till en riktig förståelse av Rafaels livsgärning.

Mitt arbete grundar sig framför allt på studium av Rafaels egna verk, bedrivet under upprepade resor i Italien samt till Europas stora gallerier även norr om Alperna. För litteraturen om Rafael må jag hänvisa till *Eugène Müntz,* Les historiens et les critiques de Raphael, som går fram till 1883, samt för de senare skrifterna till *Vilhelm Wanscher*, Raffaello Santi da Urbino (København 1919), varest förf. även kritiskt genomgår de äldsta källorna. Av detta i flera fall utmärkta och lärda arbete, som föregicks av en längre, mera redogörande skildring av "Rafael og Michelangelo, deres Arbeider i Vatikanet og i det sixtinske Kapel" (1908), har jag haft mycken nytta, om jag än icke kan ansluta mig till alla däri uttalade omdömen, konstruktioner och konjekturer.

I övrigt må här, jämte uppsatser i löpande årgång av Les Arts, Monatshefte für Kunstwissenschaft m. fl. tidskrifter, särskilt nämnas följande av mig begagnade verk (några ovan här och där citerade):

Herman Grimm, Das Leben Raphaels von Urbino (med Vasaris text i båda editionerna och översättning därav).

Eugène Müntz, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps (ny uppl. 1900).

J. Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raffael und Corregio.

Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst.

Bernhard Berenson, Central Italian painters.

H. Dollmayr, Raphaels Werkstätte i Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen zu Wien XVI, 1895.

E. Waldmann, Die Farbenkompositionen in Raphaels Stanzenfresken, i Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F. XXV, 1914.

G. von Bezold, Beiträge zur Geschichte des Bildnisses (i Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1916, 1917).

Adolf Rosenberg, Raffael des Meisters Gemälde (i Klassiker der Kunst), med kritiska anmärkningar av *G. Gronau,* (ny uppl. 1919). Gronau har också ombestyrt den nya tyska upplagan av Vasaris biografi jämte kommentar.

Oscar Fischel, Raphaels Zeichnungen I—II (storartat planscharbete, som fortsättes), jämte den förberedande avhandlingen 1898 samt uppsatser i Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1913 och 1915.

A. Venturi, Storia dell' Arte Italiana, VII: 2 (Rafaels ungdom) samt hans till minnesfesten i våras utgivna bok: Raffaello.

Theobald Hoffman, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt I—V (storartat planschverk med text 1900—1911; d. IV från det Vatikanska palatset, tills. med *H. Amelung* och *Fr. Weege*).

Vasaris biografi är ovan citerad efter första upplagan 1550.

E. Wrangel.

VÄSTERVIKS
—
STADSBIBLIOTEK

VÄSTERVIKS
STADSBIBLIOTEK